FRAGMENTOS DO CONTEMPORÂNEO

LEITURAS

SÉRGIO VICENTE MOTTA
SUSANNA BUSATO
(ORGS.)

Fragmentos do contemporâneo

SÉRGIO VICENTE MOTTA
SUSANNA BUSATO
(Orgs.)

FRAGMENTOS DO CONTEMPORÂNEO
LEITURAS

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

F873

Fragmentos do contemporâneo : leituras / Sérgio Vicente Motta, Susanna Busato (organizadores). - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2009.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-005-1

1. Literatura - Filosofia. 2. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 3. Poética. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Busato, Susanna.

09-6057. CDD: 801
CDU: 82.0

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Sumário

Apresentação

Fragmentos do contemporâneo: leituras reúne textos de professores do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (Unesp), campus de São José do Rio Preto, que refletem uma parte da produção recente das suas quatro linhas de pesquisa: "Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura", "História, Cultura e Literatura", "Imagem, Música e Texto Literário" e "Poéticas da Identidade".

Tendo por alvo o estudo de autores e textos contemporâneos, na prosa ou na poesia, nacionais e internacionais, o objetivo do livro é apontar reflexões da produção literária em curso e modos de leitura que procuram compreender a complexidade dos roteiros que articulam essa grande manifestação. Diante dessa realidade dispersa e dinâmica, uma diversidade de olhares é um modo de fragmentá-la e fazer dos fragmentos peças indicativas de sentidos possíveis que arquitetam esse grande mosaico. Da mesma maneira, a crítica tem que se aproximar desse desafio no seu papel de tentar iluminar e organizar a profusão de fragmentos. Para isso, ela precisa rever o seu próprio discurso e multiplicar os olhares diante de um corpo tão vasto e refratário às categorizações analíticas.

Como um modo de resposta a essa realidade, propomos começar a recortar o painel do contemporâneo com alguns olhares para os fragmentos que no momento nos instigam. O primeiro texto, "Poesia em trânsito: rotas e endereços do labirinto do poema contemporâneo", de Susanna Busato, busca refletir sobre a natureza da poesia contemporânea por meio do olhar que o sujeito agora adere ao espaço urbano. A partir dele constrói a figura do intervalo como o espaço rompido por um dizer fraturado, que emerge na poesia como imagem. O olhar, por meio desse movimento, encena um naufrágio, isto é, performatiza na semântica das imagens a figura do labirinto para resgatar no plano formal a reflexão crítica, tornando-a linguagem. É assim que nessa busca pelas rotas e endereços do labirinto da poesia contemporânea, o artigo irá destacar o elemento do transitório como a imagem de um roteiro de busca, de uma viagem elíptica, que irá encontrar seu espaço na sintaxe do verso, em que a fragmentação, a hesitação, o uso da repetição ou, ainda, o processo imagético de evidenciar na palavra o sentido do vazio ou do processo de desumanização serão elementos que evidenciarão formalmente nessa poesia o deslocamento do sujeito da sua condição heroica para a de engrenagem que movimenta a máquina do mundo e reflete sobre o estado de submissão a ela.

O ensaio, "Como beber desse *Leite derramado*", de Sérgio Vicente Motta, faz uma leitura do novo romance de Chico Buarque, procurando demonstrar como a metáfora do título, o casamento do narrador-protagonista, representante da elite brasileira, com uma descendente negra, desencadeia a derrocada da família, cuja genealogia retrata, com ironia e humor, um fundo histórico de nossa formação. A partir desse quadro, com base em um mecanismo dialético, o texto reconstrói uma estrutura social triangular, em que a síntese do confronto entre a elite e as vítimas de seu poder gera a figura do "malandro" e, ao mesmo tempo, em uma inversão irônica, a do malandro enganado. Situando-se nessa terceira margem de uma estrutura social desigual, o foco da análise, seguindo as pistas do preconceito e do ciúme, além de considerar aspectos da narração e linguagem, reencontra traços de personagens e obras de Machado de Assis.

Arnaldo Franco Junior, em "Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: repetição, montagem como problematização da autoria", aborda as relações entre produção textual, intertextualidade e autoria. Sob as formas da repetição ou da colagem, as obras desses autores tematizam o efeito "autor" por meio de um questionamento do novo e da originalidade. Na contística de Trevisan, refeita e condensada a cada nova publicação de seus livros, a intertextualidade compreende a autotextualidade, projetando, numa obra legível como *work in progress* presidida pela repetição como procedimento de reescrita, um questionamento das ideias de autoria, originalidade, novo. Já na obra de Xavier, que articula texto e imagem gráfica (fotografia, desenho, reprodução de fragmentos de jornais e de anúncios etc.), a colagem, a montagem e a citação produzem uma "fantasmatização" da autoria e, como na obra de Trevisan, questionam valores estéticos e ideológicos modernos/modernistas.

O texto "A escrita-corpo e o corpo da escrita em Llansol", de Sônia Helena de O. Raymundo Piteri, é um convite de leitura à obra de Maria Gabriela Llansol, uma autora portuguesa ainda pouco conhecida no Brasil e no exterior. Convite estimulado por uma escrita em gestação, que se propaga em uma linguagem corporal que se contorce em frases fugidias de onde escorrem palavras que vibram ao toque sensualizado da folha de papel. Escrita que grita em seus desdobramentos sonoros, nas imagens arrebatadoras, nas construções insólitas, escrita, enfim, que acentua o funcionamento erótico da linguagem, que caminha dentro de si própria.

O ensaio de Maria Heloísa Martins Dias, "Memórias/vozes entrecruzadas no discurso ficcional de Antonio Lobo Antunes", traz o discurso literário desse autor português contemporâneo naquilo que ele realiza como aguda consciência a flagrar os reflexos entre o discurso literário e o universo cultural, especialmente o de uma sociedade que deve ser redimensionada em suas bases estruturais. O romance *O manual dos inquisidores*, de 1996, inscreve-se nesse propósito, constituindo, juntamente com outros do autor, um ciclo de narrativas que têm como alvo crítico as instâncias de poder em Portugal. A inusitada estratégia de composição da narrativa quanto às

vozes e imagens entretecidas em sua trama possibilita ao discurso de Lobo Antunes uma singular forma de intervenção. O propósito do ensaio aqui é mostrar como isso se realiza no romance citado, por meio de um olhar analítico voltado ao primeiro capítulo "Segundo relato (*A magia dos objetos inanimados*)", o qual espelha a própria estrutura do romance em seu todo. Ao desmascarar com um estilo ácido e lúcido as representações autoritárias de seu país, Lobo Antunes contribui para a (re)escrita de uma história que se despoja dos mitos e figuras tutelares para assumir outra forma identitária.

Em seu texto "Visões do 11 de Setembro em Don DeLillo", Giséle Manganelli Fernandes analisa a obra *Falling Man* (2007), a fim de apresentar as formas pelas quais o autor americano examina algumas possíveis causas para a tragédia ocorrida em 11 de setembro de 2001 e investigar como a ficção pós-moderna reavalia o passado, problematizando a existência de uma única verdade na abordagem de um evento histórico. Em *Falling Man*, DeLillo mostra a contínua oposição "Nós/Eles" existente nos Estados Unidos. De um lado, há o capital e o trabalho; de outro, há "um punhado de homens dispostos a morrer". O romance é permeado pela presença significativa do Homem em Queda, personagem ligado às imagens aterrorizantes das pessoas que, em desespero, jogaram-se das janelas do World Trade Center no dia dos ataques terroristas. O texto contempla também uma discussão a respeito de como Don DeLillo focaliza a catástrofe em termos políticos, sociais e religiosos.

Diva Cardoso de Camargo, em "O estilo do autor em *Viva o povo brasileiro* e do autotradutor em *An invincible memory*", apresenta resultados de um estudo sobre o padrão estilístico próprio, distintivo e preferencial do autotradutor João Ubaldo Ribeiro em *An invincible memory* com relação ao seu estilo como autor em *Viva o povo brasileiro*. A autora contempla a noção de estilo defendida por Baker, e também analisa tendências observadas na autotradução, referentes a traços identificados como características de normalização, os quais revelam opções utilizadas por Ubaldo Ribeiro para reproduzir todo um contexto cultural que lhe é familiar, para um contexto considerado mais distante, buscando, na medida do possível,

divulgar sua cultura e, no caso, sua obra. O texto também traz elementos para uma reflexão acerca da pertinência de investigações do estilo individual do tradutor literário, realizadas sob a óptica do tradutor em vez da verificação de o estilo do autor ter sido adequadamente ou não transposto na tradução.

Sérgio Vicente Motta
Susanna Busato
Organizadores

1
Poesia em trânsito: rotas e endereços do labirinto do poema contemporâneo

Susanna Busato[*]

> "A crítica não é uma *homenagem* à verdade do passado ou à verdade do *outro*, ela é a construção do inteligível de nosso tempo."
> (Roland Barthes)

Pensar a literatura hoje é pensar uma viagem: um roteiro de signos que tecem suas tramas por fios de matérias várias, e cujas texturas revelam espaços e tempos que se bifurcam, se recusam e retornam num movimento cuja figura paradigmática é a da elipse.

A viagem a que me reporto implica a presença da leitura que, de sempre, é uma experiência de retorno, de rastreamento. Ler é reler, como nos faz lembrar João Alexandre Barbosa (1990), uma vez que na confluência do exercício da leitura comparecem outras obras/signos cuja presença inaugura para o leitor uma experiência única. Um dos trajetos possíveis da leitura seria rastrear significados num exercício que situaria o olhar naquilo que não é literatura na leitura da literatura. Não é essa prática ingênua da leitura que nos interessa no roteiro da viagem. Uma outra rota possível de perseguir estaria apontando para aquilo que se chama de literatura na leitura da literatura, ou seja, ler

* Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), onde também é professora-assistente-doutora da Área de Literatura Brasileira (disciplinas de Poesia Brasileira, Cultura Brasileira, Literatura Infantil e Literatura Infanto-Juvenil).

> o trabalho com os significantes responsáveis pela criação daquela multiplicidade de significados que tecem a tensão que envolve e desafia o leitor. Por isso, aquilo que é mais do que literatura na leitura da obra literária está sempre referido a uma organização específica de significantes, de tal maneira que os significantes extraídos da leitura (psicológicos, históricos, sociais, etc.) são definidos por aquela organização. (Barbosa, 1990, p.15)

No processo de leitura a que estamos fadados a naufragar, pensar a elipse (pura abstração geométrica para querer dar conta de algo que está para aquém ou além de qualquer geometria) como a figura que performatiza o movimento do signo poético é pensar o sujeito da poesia, ou a poesia como o sujeito de um dizer, como aquele que viveria a experiência do deslocamento, do descentramento. A de habitar um espaço e um tempo situados no intervalo das duas faces do signo: o significante e o significado. A figura da elipse elide e exibe no seu movimento o sinal de menos que subtrai no traçado da palavra o referente, para traí-lo com outro, revelando o jogo em que está inserida toda escritura que se deseja habitar pelo outro.

O intervalo (ou ainda, a "hesitação", como diria Valéry, "entre o som e o sentido") como o espaço rompido por um movimento antieuclidiano de um dizer fraturado, emerge na poesia de hoje como imagem. O deslocamento do olhar encena um naufrágio em pleno verso para resgatar, na criação, a reflexão crítica, tornando-a linguagem. Nessa trilha, o elemento temporal assume um valor pela relação que essa poesia constrói a partir de uma ideia de tempo calcada pela medida do transitório, que se concretiza na sintaxe do verso fragmentado, no uso da repetição ou ainda no processo imagético de evidenciar na palavra o sentido do vazio ou do processo de desumanização, que tem deslocado o homem da sua condição heroica para a de engrenagem que movimenta a máquina do mundo e se submete a ela. Condição do homem contemporâneo, cuja imagem fragmentada é analogicamente representada pela fratura do verso, pela aceleração e montagem dos cortes sintáticos e semânticos, pelas bifurcações sinestésicas de uma voz onírica que desmancha no ar a estrutura

das palavras. O sentido do "quase", do "nada", do "vazio", da repetição como recurso retórico e da sintaxe fragmentada do verso revelam-se, portanto, como medidas do transitório, ao qual o sujeito adere para não se perder na fugacidade e no acaso a que a poesia corre o risco de naufragar.

Na poesia de hoje, marca-se a busca pela recusa à mera referencialidade que o cotidiano sempre ameaça exercer sobre a linguagem poética, já atravessada e ressentida pelo "pós-tudo" dos tempos atuais, tempos "pós-utópicos", desprovidos do "princípio-esperança" das vanguardas, como assinala Haroldo de Campos (1984a, b), tempo em que, parece, tudo já está dito e não há nada a inventar. Investida dos alcances críticos e procedimentais que a tradição do modernismo alimentou ao longo do século XX, a poesia do presente já se sabe, e a busca pelo novo, pela novidade, não parece ser a tônica de sua linguagem. Registrar sua condição marcada pela ideia do transitório revela-se no mote que a anima e que a faz inaugurar uma ideia de tempo que urge condensar, no intervalo do pensamento ensimesmado ou na fratura de uma sintaxe, a imagem de uma rasura, essa, sim, a experiência da diferença.

A linguagem poética, assim, assume na poesia que hoje "ainda respira", na forma e na semântica das imagens, a inércia de um tempo e de um sujeito que, para ter voz novamente, necessita projetar-se no trânsito das coisas, na repetição dos gestos, nos objetos que circundam o seu cotidiano, nas esquinas do labirinto da cidade que ele mesmo projetou e do qual não consegue safar-se.

Minha leitura da poesia dos tempos do agora procura inserir-se na tensão entre as duas faces do signo, viver a fratura do poema e procurar aquilo que incomoda pela sua presença insistente. Esse elemento a que me refiro é o dado de suspensão conseguido pela linguagem e a partir do qual se reconhece a obra de arte, de que fala Valéry:

> Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma idéia que ela suscita em nós, nenhum ato que ela nos sugere pode esgotá-la ou concluí-la. Respire-se à vontade uma flor agradável ao olfato; jamais se

> chegará a esgotar esse perfume, cujo gozo renova a necessidade; e não há lembrança, pensamento ou ação que possa anular-lhe o efeito ou libertar-nos inteiramente do seu poder. (apud Benjamin, 1983, p.52)

O exercício poético da poesia do presente (ou melhor: a que tem sido produzida a partir de 1980 até hoje, no âmbito do recorte que me atrevo a fazer aqui) tem a consciência de que seu espaço se situa numa rede plural de possibilidades de escrituras e suportes. Seus procedimentos resgatam o gesto inventivo e revolucionário que caracterizou nosso último movimento de vanguarda – o movimento da Poesia Concreta – em meio à utopia pós-industrial, promulgadora da (r)evolução das formas nas artes plásticas e na arquitetura, por um pensamento calcado na teoria da informação e na tecnologia cibernética. Procede, portanto, a poesia do presente a um mecanismo de "reciclagem" no sentido de "reflexão crítica" dos modos de representação de si mesma, cujos procedimentos vêm desde o modernismo brasileiro até nossos dias, podendo esses ecoar um "–ismo" póstumo, como o vocábulo "pós-modernismo" poderia sugerir e que justapomos aos termos "pós-moderno" e "pós-modernidade". Preocupações da crítica, que tenta dar contorno a algo que submerge a qualquer tentativa de desenho mapeador das vontades e dos dizeres. Um prefixo que não define pela sugestão temporal que nomeia e que também não nega o passado, apenas o ultrapassa na semântica do termo, sem dizer exatamente como o faz.

A tradição da qual a poesia de hoje retira os traços não é feita de um texto único, inaugural, mas de um feixe de textos multicromáticos, cujas nuanças projetaram no espaço da criação poética seus "avatares". Assim, há precipitação de discursos e práticas que reinauguram o "vazio" a que torna a poesia, pois a consciência que a anima sabe que não há mais utopia nestes tempos pós-utópicos, como assinala Haroldo de Campos (1984b) ao definir assim o momento que se segue ao "princípio-esperança" que animou o espírito da vanguarda do movimento da Poesia Concreta até os últimos anos da década de 1960. A poesia do presente, segundo Haroldo de Campos, "é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moder-

na ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica" (ibidem, p.5). Segue o poeta em seu raciocínio, afirmando que ao "projeto totalizador da vanguarda [...] sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamentalmente ancorado no presente" (ibidem). Acrescentará a isso a declaração de Octavio Paz (apud Campos, 1984b, p.5), que em *Os filhos do barro* dirá: "a poesia de hoje é uma poesia do 'agora'". E nestes tempos pós-utópicos, portanto, "o presente", segundo ainda Haroldo de Campos, "não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia" (ibidem). Tal dimensão estaria na operação tradutora como releitura do passado e, sobretudo, na ação de "recombinar criticamente a pluralidade dos passados possíveis", presentificando como *diferença* essa poesia no poema pós-utópico (ibidem).

O momento presente torna o transitório a força centrípeta que trai e atrai a poesia para a esfera do desafio de recusar o já feito... Octavio Paz, em *Os filhos do barro,* quando se refere à confluência dos sentidos do mundo em Baudelaire como o centro da analogia, no centro da qual há um "oco", diz ele: "a pluralidade de textos implica que não há um texto original. Por esse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem". E acrescenta que Mallarmé será "aquele que se atreverá a contemplar esse oco e converter essa contemplação do vazio na matéria de sua poesia". (apud Campos, 1984b, p.4).

A produção da poesia hoje é diversa em sua forma e suporte. O verso ainda se situa na base da construção poética, revisto evidentemente, talvez ainda vivendo a crise tardia (ou uma crise que não nunca termina); a matéria gráfica da palavra ganha um espaço na percepção visual do signo, aproximando-se do cartaz, das montagens tridimensionais digitalizadas na tela, do movimento diagramatizado no vídeo, adquirindo outras formas de organizar-se no espaço do livro, lançando mão de dispositivos gráficos que vão oferecendo ao leitor mais do que palavras no papel, mas um dado de construção plástica que adere ao signo e pertence à leitura. Também os gêneros

se multiplicam e dão espaço a vozes antes não representadas em si mesmas, como as das literaturas homossexual, feminina, homoerótica e etnográfica.

O recorte que pretendo aqui, no entanto, procura focalizar, no movimento elíptico do processo de reciclagem a que a poesia adere, seu caráter crítico e sua razão antropofágica que a inserem como invenção de si própria no espaço cosmopolita em que o homem hoje situa sua crise.

O espaço dessa poesia é constituído por uma trama feita de sobras, resíduos formais e imagéticos de procedimentos que a tradição artística construiu como parâmetro da modernidade que então se exibia e evoluía desde o século XIX, e que tinha a metrópole como ícone de modernidade e de progresso. Assiste-se nessa época ao liame entre a nostalgia de um ser natural (Rousseau) que animou a consciência romântica como um halo a nos ligar à ideia de perfeição divina contemplada na alegoria do Éden, como o espaço ideal que nos animava a crença na redenção espiritual, e a consciência presente da catástrofe a que se viu projetado o homem alijado aos poucos de sua relação direta com a natureza e dependente de uma economia de base capitalista crescente, que motivou a crença paradoxal da máquina como o instrumento revelador das potencialidades humanas como um ser superior, e do poeta como um dos heróis de seu tempo, predestinador dos novos ares. É de Walt Withman (2000), poeta romântico norte-americano, por exemplo, a sua exortação à locomotiva:

> *Type of the modern-emblem of motion and power-pulse of the continent, / For once come serve the Muse and merge in verse, even as here I see thee, / With storm and buffeting gusts of wind and falling snow, / By day thy warning ringing bell to sound its notes, / By night thy silent signal lamps to swing.*

Será com Baudelaire, em finais do século XIX, no entanto, que a reflexão sobre a poesia trará a noção do choque como a experiência do sujeito ante a metrópole e seu "avatar": a multidão. O soneto "A

uma passante", de Baudelaire, é exemplo revelador desse olhar apaixonado do sujeito pela metrópole, que se vê arrebatado pela beleza da passagem breve de uma mulher em meio ao frenesi e alarido da multidão. Seu enlevo ao descrevê-la, paixão pela sua visão, promove nele o "choque", a experiência do deslocamento, que percebe na confluência dos encontros de pessoas, veículos e luzes o elemento de beleza flagrado na personagem da passante que vem unir-se ao conceito de Belo e completá-lo.

> A rua em torno era um frenético alarido.
> Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
> Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
> Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
>
> (Baudelaire, 1995, p.179)

A poesia nasce do resultado do choque que coloca o sujeito "Qual bizarro basbaque" diante daquilo que formalmente se situa num patamar de alteridade ante o prosaico do mundo, transcendendo-o. Ainda, o sujeito está na posição do "*flâneur*", do observador apaixonado.

> Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
> Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
> No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
> A doçura que envolve e o prazer que assassina.
>
> (ibidem)

"O êxtase do citadino", afirma Benjamin (1983, p.38),

> é um amor não já à primeira vista, e sim à última. É uma despedida para sempre que, na poesia, coincide com o instante do enlevo. Desse modo o soneto apresenta o esquema de um *choc*, ou melhor, de uma catástrofe que atingiu juntamente com o sujeito também a natureza do seu sentimento.

O sujeito do poema entrega-se à sua visão e os tercetos finais assinalam seu sentimento exasperado:

> Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
> Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
> Não mais hei de te ver senão na eternidade?
>
> Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
> Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
> Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
>
> (Baudelaire, 1995, p.179)

O tempo do olhar é um tempo fugaz na cidade. Como deter-se em meio ao caos, em meio ao movimento? Como retirar da massa homogênea de figuras o elemento de beleza que traria em si a diferença ante o caos? Inserido na cidade, consciente do labirinto no qual está preso, o sujeito parece inerte e seguidor dos sinais que não o levam a lugar algum. Imagem bárbara já percebida por Edgar Allan Poe, no conto "Um homem na multidão". O sujeito, nessa narrativa, eivado pelo prazer que a multidão lhe causa, a partir do lugar confortável em que seu olhar se situa do lado de cá da janela, é drasticamente deslocado para um personagem estranho que emerge do cenário urbano, em que blocos homogêneos de pessoas são ironicamente descritos pelo narrador. Por um impulso é levado a seguir, como uma sombra, o objeto de seu olhar no trajeto bizarro e labiríntico que o outro coreografa no espaço tortuoso das ruas da cidade. Não há enlevo, não há admiração, mas um incômodo profundo por parte do narrador, qual um pesadelo vivesse, embora acordar seria deixar de experimentar o mistério daquele que não consegue viver fora do labirinto da cidade, o mistério daquela criatura, puro ícone do transitório, da automação e da inquietude, a que o narrador é submetido. Lado cruel que Edgar Allan Poe nos oferece para pensarmos a catástrofe do homem moderno.

Na poesia do presente, encontramos um poema que traz relida a tradição do olhar do "*flâneur*", do observador apaixonado, no ins-

tante do flagrante em que, na multidão, como um movimento ao revés, surge aquela que ainda tem poder de iluminar o poema. Um misto de musa encarnada e beldade citadina que "num lance de dados" mobiliza os versos do poeta para sua trajetória inspiradora do canto. Entretanto, a poesia que nasce desse poema não se constrói a partir de um sujeito "tocado" e deslocado do seu eixo. Seu olhar já acostumado ao ritmo frenético da cidade, para existir como poesia, necessita aderir ao objeto de seu olhar para transforma-se em linguagem. A percepção que tem do objeto revela-se objetivada na tradição que insiste no poema. A representação no poema "Paulistana de verão", de Frederico Barbosa (2000), publicada originalmente no livro *Contracorrente*, é outra.

Paulistana de verão

Frederico Barbosa

branca
segura a saia
surpreendente e mínima
como quem não
se sabe mostrar

no calor
desacostumada
insegura
atravessa a rua
revela-se quase
sem querer

beleza ZL
descolada
fingida pedra
desce da penha
retrô querendo-se moderna

o vento
leva-lhe a quase
saia
e vê-se a jóia
surpresa lapidada

que desaparece na boca quente
do metrô

"Paulistana de verão" traz na locução "de verão" um sentido na preposição "de" que explicita a condição na qual o sujeito da expressão está submetido: a da transitoriedade. Sua existência possível é necessária no poema e revela-se como um jogo que procura driblar o acaso. Aponta também a locução um traço manifestamente solar,[1] o que reveste a personagem de estranheza: o verão paulistano desacomoda o característico frio da cidade, que é a sua face mais centrada. E ainda: como as temperaturas são temperadas nessa região onde se localiza a cidade de São Paulo, uma paulistana de verão pode surpreender...

Metonimicamente a personagem adentra o poema. Sua presença "branca" invade o primeiro verso para compor um olhar, o do observador, que se abisma em seu objeto já fadado a esvanecer-se na sua passagem silenciosa e rápida. Para seguir-lhe os traços e os traçados de suas passadas que se coreografam nos versos curtos, o sujeito sucumbe e se transforma na linguagem que vai dando corpo à imagem-vulto (branca) que lhe mobiliza o olhar. A beleza sensual que surpreende no seu gesto ao segurar a saia "como quem não/ se sabe mostrar" traz no corte dos versos o ritmo ondulatório com que o olhar do sujeito revela o que não se mostra. A sensualidade de seu movimento é coreografada pelas sibilantes da primeira estrofe ("Segura", Saia", "Surpreendente", "Se", "Sabe", moStrar"). É o movimento de sua passagem insegura que chama a atenção, pois se apre-

1 Haveria um eco do sema de "desvairada" com que Mário de Andrade caracterizou sua Paulicéia?

senta "descolada", puro resíduo poético, "beleza ZL", linguagem *deslocada* que se autorreferencia ("beLeZa") para graficamente ("ZL"), de modo invertido, situar no plano visual da linguagem do poema o resíduo dessa poesia "colhida às pressas" na personagem que "atravessa a rua" e a dicção do poema.

Lembramo-nos aqui do poema "A uma passante", de Baudelaire, que traz na preposição "a" do título o caráter de uma dedicatória, elegendo a personagem flagrada entre a multidão ruidosa como a beleza particular que modifica e dá plenitude ao traço de beleza da própria poesia.

A passante de Baudelaire não é mais bela que essa paulistana; no entanto, aquela é emoldurada no poema como um quadro estático, cuja descrição o sujeito procura retesar nos versos, mais ainda nos efeitos que causam nele a visão. A paulistana, ao contrário, está em pleno movimento na cidade vertical desse poema. Os versos curtos divididos em cinco estrofes irregulares mimetizam a passagem vertiginosa dessa passante, que vai adquirindo ao longo dos versos uma presença abstrata, quase mítica. Seu ser inseguro no primeiro enquadramento vai se constituindo em linguagem ao se movimentar por entre os versos já "desacostumada/ insegura" para atravessar a rua (ou o poema) e revelar-se "quase/ sem querer". Percebe-se o jogo de luz e sombra com que a personagem da poesia, sujeito do poema agora, performatiza sua presença como um "quase", como "fingida pedra", como um querer ser a tradição e se achando moderna ("retrô querendo-se moderna"), condição de uma poesia do presente que oscila como essa paulistana desacostumada ao verão da cidade. Uma poesia que revela quase sem querer sua "jóia/ surpresa lapidada" para, em seguida, cumprir o seu destino já prescrito no início do poema: sua presença fugaz esvai-se pela "boca quente/ do metrô". Mais uma vez, a poesia volta para o plano mítico de onde surgiu no início do poema: "branca" é a luz de onde surge em pleno verão; e a imagem da "boca quente/ do metrô" evoca o retorno para o subterrâneo, numa leitura tentadora nesse momento do poema que me leva a rever, translido e transrrelido, o mito de Orfeu e Eurídice, cuja descida para os infernos, e seu retorno dramático às profunde-

zas pelos olhos apaixonados de Orfeu, que não resiste olhar para trás para revê-la, está na memória da musa paulistana que o poeta aqui vê desaparecer na "boca quente do metrô"...

"Paulistana de verão" revela-se uma alegoria da própria poesia cuja consciência crítica sabe de seu presente de rasuras, de recusas e de retornos, e sabe que a consciência crítica da sua agonia semeia o espaço poético. O momento pós-utópico (de que fala Haroldo de Campos) deve ser traduzido não como um momento sem utopia, mas como um momento em que o tempo é um elemento necessário para que a crítica e a reflexão se revelem na palavra poética, de modo a extrair dela seu poder de invenção, fazendo confluir num ponto nodal da imagem o passado e o presente.

A beleza como um dado poético é reciclada pelo poema "Paulistana de verão": ser beleza ZL é se oferecer ao revés. Sua existência para o poeta é mínima, pois é transitória, fruto do seu meio, mas surpreendente porque carrega ainda a "jóia lapidada" que lhe dá o caráter autêntico, embora se revista do ser fingida: está onde não se espera encontrar, é um estar e um não estar entre a gente, é um ser querendo não ser... Não haveria aqui nessa coreografia do olhar algo que Camões já cantara em seus sonetos? O próprio olhar do sujeito que segue seu objeto do olhar adere a ele e faz da sua percepção a linguagem que traduz o seu objeto. O pensamento aqui pode ser labiríntico, mas não se perde nesse momento da reflexão que faço, pois adere ao resíduo da tradição que não tarda ao poema que busca a poesia nas suas valas. Não no tema, mas na forma, na ideia da forma com que o sujeito se agrega ao objeto que persegue seu olhar. Um olhar que já não pode porque ele mesmo é o objeto. Não se refere ao gesto contemplativo esse exercício, mas a uma projeção do sujeito no objeto do seu olhar. Voltemos a Camões (1980)!

> Transforma-se o amador na cousa amada,
> Por virtude do muito imaginar;
> Não tenho, logo, mais que desejar,
> Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
Pois consigo tal alma está ligada.

Mas esta linda e pura semidéia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim com a alma minha se conforma,

Está no pensamento como idéia;
E o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples, busca a forma.

É a matéria simples da poesia que vem ao alcance do poeta contemporâneo buscar uma forma de existência ainda nestes tempos sem utopia, mas prenhes de poesia.

No exercício da tradução, ou seja, da leitura crítica, alegada por Haroldo de Campos como o princípio norteador para buscar na literatura aquilo que lhe pertence, para semear com resíduos a poesia do agora, é que percebo a invenção como a "ponta de lança" de uma poesia compromissada com nosso tempo e da qual "Paulistana de verão", de Frederico Barbosa, é matéria exemplar.

Ao procurarmos as rotas do percurso inventivo que a poesia de hoje ainda busca perseguir encontramos na tradição alguns representantes que determinaram caminhos. Oswald de Andrade, no percurso inventivo do projeto modernista, foi o poeta ponta de lança, responsável pelo gesto radical com que levou adiante as ideias de revisão dos modos de dizer e representar a cultura brasileira: assiste-se nele ao processo que não cessará ao longo do século XX, de autonomia e invenção de formas. O poema "amor/humor", por exemplo, protagoniza um olhar desse período ao propor a relativização dos contrários, promovendo a ideia de concisão e simultaneidade, que, em outras palavras, traz a noção perturbadora do tempo e do espaço não mais retilíneos e uniformes (o jornal já o dissera no século anterior e Mallarmé o compreendera perfeita e prospectivamente em seu "Un coup de dés"), mas espacializantes das formas, ou seja,

articuladores da confluência dos elementos que o compõem a partir da existência deles nesse meio e numa certa relação. A essa ideia está associada a noção ideogramática da composição do signo artístico que redimensiona a noção de verso nas suas dimensões espaciais e temporais, promovendo as analogias e as homologias possíveis no contato da poesia com outros códigos e sistemas. O processo relativizador das formas produtivas da linguagem poética, promovido nas primeiras décadas do século XX, com o advento das artes de vanguarda (futurismo, construtivismo russo, cubismo, dadaísmo, surrealismo), fomentará entre elas a confluência e o diálogo necessários para que se possa pensar a arte na sua natureza sígnica.

A arte do século XX nas suas primeiras décadas empreendeu a construção, portanto, de um raciocínio crítico sobre si mesma. Esse raciocínio crítico trouxe a ideia de realização "em termos da contradição e da superação" (Barbosa, 1974, p.97). Esse processo estendeu-se ao longo das décadas com momentos de recuo e de projeção utópica, como veio a ocorrer nos anos 1950 e 1960 com o movimento da Poesia Concreta, cujo ideário vanguardista assinalou a presença da tradição poética que teve em Baudelaire e Mallarmé as linhas de força do movimento, entrelaçadas às geométrica e matematicamente tecidas por Oswald e João Cabral.

O roteiro breve citado nos remete ao mecanismo que promove na poesia de hoje o movimento de confluência de formas e dizeres trazidos da tradição do modernismo, e que tem na figura do sujeito, como um "*bricoleur*", um operador sígnico dos cacos com que transforma seus objetos, como "Cerâmica", de Carlos Drummond de Andrade (1983, p.201):

> Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
> Sem uso,
> ela nos espia do aparador.

Resgata também dessa tradição o gesto do engenheiro da composição, daquele que constrói sua psicologia e pensa em voz alta a poesia na sua natureza paradoxal:

Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

(Melo Neto, 2008)

Da poesia concreta, a poesia do agora residualmente depositará em seu espaço as possibilidades de existência gráfica e visual da palavra, revendo no verso o alcance escritural da percepção do sujeito ante um mundo em desconstrução permanente. Não há versos a rasgar; há versos a rasurar com as palavras que o poeta colhe na cidade e na presença transitória dos seres e das coisas. Alimenta-se o poeta hoje do alcance crítico do "princípio-esperança" que animava o movimento da Poesia Concreta que desferiu um golpe nos modos de perceber a poesia ao fazer confluir para a leitura o ritmo "verbivocovisual" com que o habitante da metrópole absorvia suas mensagens. Mas sua percepção não traz mais o enlevo e o distanciamento construtivo de um sujeito que vê esse mundo de "fora da tela".

O professor e ensaísta Kenneth David Jackson, numa leitura interessante sobre o poema "Cidade", de Augusto de Campos, traz a imagem do *trompe-l'oeil* como analogia à natureza do olhar que firma a base de sua poética construtiva (concretista). Jackson (2004, p.12) afirma que o poeta Augusto de Campos, ao formular "uma poética à base da construtividade do olhar, na tradição do *trompe-l'oeil*", procura encontrar "uma nova consciência da linguagem" ao "capturar uma dimensão viva, inteira e material da palavra em si". Essa forma de ilusionismo intensificaria "as múltiplas dimensões e os vários significados do real" (ibidem). Esse olhar trata da "combinação do espaço como elemento principal da composição poética, no primeiro plano, com outra leitura simultânea e ideogramática,

através das 'funções-relações gráfico-fonéticas' da linguagem em si, na sua materialidade múltipla". O objeto seria visto "sucessiva e simultaneamente como signo, voz, matéria, espaço e forma". O *trompe-l'oeil* produziria "uma tensão entre os olhares que, fixos no objeto, oscilam na escolha entre significado e matéria, ou entre movimento e duração, criando um 'circuito reversível' na expressão de Haroldo de Campos", completa o professor (ibidem, p.12).

O poema "Cidade", de Augusto de Campos, traz na sua representação visual um olhar em crise. No afã de devorar as mensagens que transitam no ambiente urbano o sujeito as representa nos fragmentos com que as percebe.

> Atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendi
> multipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitena
> veloveravivaunivoracidade
>
> city
> cité

A linha contínua com que o poema é escrito ilude o olhar que procura, ao seguir o trajeto, reconhecer as imagens. Impedido pelas fraturas das palavras, o leitor segue adiante e é projetado na palavra "cidade" que o devora e o remete novamente ao início, cujos fragmentos ecoam a própria cidade na abstração com que é percebida pelo olhar do poema: um poema fraturado que mimetiza a cidade na sua alma de cimento e pó: construtora de gestos, olhares e ritmos pulverizados em signos em trânsito, engolidos na velocidade e na voracidade com o que o passante os percebe na sua trajetória aturdida pela atroz multiplicidade com que se vê habitante do cosmos. O efeito *trompe-l'oeil* no poema ilude o olhar que não consegue reconhecer as palavras no corte longitudinal ou prismático com que a realidade é projetada na luz da "cidade", se considerarmos esse signo na sua concreta presença com que o poema termina, como o foco sinalizador dos efeitos provocados no olhar do observador. O sujeito do poema apenas registra o traçado com que seu olhar persegue a metrópole, mas sua consciência do trajeto dá a ele o distanciamento

necessário para obter controle do processo e do efeito, uma vez que a projeção dos termos "cidade", "city", "cité" não somente amplia a dimensão da construção linguística do poema (um poema já pensado em várias línguas na sua "in-tradução"), como também representam sua visão posterior ao acontecimento "cidade" como habitante dela. Não se procura no poema empreender uma subjetividade calcada nos objetos, mas uma subjetividade que tem sua voz a partir de um mecanismo construtor de uma arquitetura engenhosamente construída que a vê de fora.

Se tomarmos emprestada a imagem do *trompe-l'oeil*, por meio de seu olhar tensivo projetaremos o alcance de seu efeito[2] na construção imagética a que se propõe uma dada poesia do presente que retira dos efeitos que o ambiente urbano exerce no sujeito a sua matéria poética: a própria poesia.

Não mais sujeito *da* poesia, porém sujeito *à* poesia, o eu poético aproxima de sua dicção a do objeto no qual se projeta ao transitar por suas esquinas e avenidas. Sua linguagem ao "rés das coisas" traz a marca da tensão dos olhares que se encontram num espaço centrípeto: o dos signos do poema. Olhares que habitam o ambiente e neles se observam no movimento e nas luzes, na arquitetura e seus vãos. A cidade, projeção e criação humanas, é um universo de signos que já encantaram o homem, já o deslocaram de seu eixo e o fizeram um observador apaixonado de suas ruas, prédios e avenidas, cartazes e luminosos, faróis e luzes em movimento. Ainda a cidade é um "reservatório de eletricidade", provocando o sujeito que a atravessa a caminhar sob seu ritmo, e essa provocação termina por submeter suas passadas a um automatismo que gera um entorpecimento e inércia, tal qual a que se experimenta ao se tentar cruzar suas esquinas com a formalidade dos faróis determinando o tempo e a trajetória num ritmo intermitente. A única forma de romper com o automatismo das formas mecânicas, com a repetição dos gestos, é

---

2 Ou seja: produção de uma "tensão entre os olhares que, fixos no objeto, oscilam na escolha de leitura entre significado e matéria, ou entre movimento e duração", como assinala Jackson. (2004, p.12).

olhar de frente os signos que alucinam e extrair deles a poesia necessária como antídoto para esses novos tempos pós-utópicos. E, assim, pensar o processo de reciclagem da poesia do presente como reelaboradora dos modos e temas no viés da linguagem poética, já conhecedora dos alcances críticos e construtivos (e destrutivos) do passado, no qual a presença do sujeito como voz no poema busca uma dicção autêntica.

A trajetória pela elipse, figura da oscilação e da ambiguidade a que se vê inserida a dicção do sujeito na poesia do presente, traz no poema "Espelho", de Heitor Ferraz (2002), publicado no livro *Coisas imediatas*, a nomeação de uma "aderência" às coisas que não prescinde da existência ainda que rasurada de um desejo de utopia, pois ainda afirma que, apesar de conhecer o itinerário de todas as manhãs, sabe que ainda não está representado no espaço da escritura que prescreve a reflexão, pois ela apenas alude a "Um itinerário que o tempo não aborda/por este canto/esta margem de calçada". Sua utopia, circunscrita a um espaço parentético ao final do poema, que está ao nível do "quase", pois se insurge no lado oculto da elipse do poema, repete a existência do acaso como o vazio que, com sua força centrípeta, pode ou não conter as possibilidades futuras de construção de novos itinerários para a poesia.

Espelho

Heitor Ferraz

Antes de sair
Conheço o itinerário que a cada manhã repito
que todas as manhãs refaço
Um itinerário que o tempo não aborda
por este canto
esta margem de calçada
Repito fraturas de cimento
domesticadas pelo sapato
Conheço o itinerário
o rosto por dentro do armário

(apenas uma nova mancha
revela que outras árvores
nasceram no calçamento
entregues ao acaso)

Se pensarmos esse momento como o de um "pós-modernismo", estaremos diante de uma certeza: não há mais modernismo, não há mais a voz que animava o modernismo brasileiro nas suas fases heroicas e pós-heroicas, e também não há mais a voz da poesia concreta diagramatizando em cifras as palavras.

E há todas elas, contudo. Esse estado torna o momento presente um espaço de tensão em que a tradição se pressente pelos poros da poesia que se projeta em "feixes poças poemas", como prismaticamente os versos de "Esquinas das ruas molhadas", do poeta Frederico Barbosa (1990), presente no livro *Rarefato*, projetam no intervalo da ação dos "olhos fechando na água iluminada", espaço em que a memória da poesia se refrata pela luz da cidade.

Esquinas das ruas molhadas

Frederico Barbosa

Do farol,
o vermelho se irradia
sol.

Os olhos fechando na água iluminada
feixes poças poemas.   Quase
nada.

O título do poema sugere na imagem das "esquinas molhadas" o espaço das convergências possíveis e diluídas, fugazes, somente tangíveis no corpo da linguagem do poema. Há movimentos de abertura e de fechamento nas estrofes que vão configurando esses espaços de densidade imagética, a emergir do prosaico da cidade, referência que "farol", "ruas", "esquinas" e "poças" sugerem.

A dicção do poema emerge num tom objetivador de uma percepção particular que assiste à emergência da imagem poética das linhas/feixes que encontram nos centros irradiadores de luz e refração – farol/luz/cor vermelha/sol – água iluminada/poças – fragmentos que transitam na óptica das palavras e lançam os dados da poesia.

O que a leitura do poema nos guia num primeiro momento revela, na primeira estrofe, dois signos que operam um movimento de transformação. Os signos "farol" e "sol", situados numa coluna vertical à esquerda, aproximam-se pela associação sonora de natureza eufórica das sílabas em "-ol". A analogia se completa pela imagem do segundo verso que os sobrepõe, trazendo na força cromática do vermelho a irradiação de luz que obnubila o olhar e *trans*forma o dado artificial e prosaico presente no signo "farol" (imagem denotativa) em um dado natural e poético, sugerido pelo signo "sol" (imagem conotativa). O signo "vermelho" traz na ação protagonizadora a memória de sua natureza linguística e etimológica: a imagem do "verme", personagem poética da corrosão e da transformação, personagem que habita a tradição da literatura como signo.[3] Como sujeito da primeira estrofe, o signo cromático situa-se também num espaço intervalar: emerge do signo da cidade como símbolo para projetar-se como ícone na sua memória poética, como imagem dramática da emergência da poesia que se irradia do signo artificial, construído pelo homem, situado no ambiente da cidade e do transi-

3 Em Augusto dos Anjos a personagem do verme encontrou seu lugar de eternidade como o "operário das ruínas que à vida em geral declara guerra"; em Pedro Kilkerry, assistimos à protagonização do diálogo ambíguo, em "O Verme e a Estrela", no qual o verme se questiona sobre a luz de que é privado e sobre sua própria natureza em relação à estrela com quem se compara, promovendo um movimento de sobreposição de imagens em que luz e escuridão obnubilam as certezas e nos situam no intervalo da poesia, cujas imagens percorrem o desejo; e em Machado de Assis, a personagem do verme terá seu lugar de destaque nas palavras do epitáfio que inicia as *Memórias póstumas de Brás Cubas,* gesto que desloca a narrativa do eixo da seriedade e a transporta para o eixo da subversão com que a presença do signo "verme" irradia luz à consciência de um morto, que, descompromissado com a vida agora, pode narrar a história sem preocupar-se com a censura dos vivos.

tório, para expandir-se como "sol", como projeção utópica, que transporta o sujeito da percepção para um tempo e um espaço intervalares. Há um processo de analogia que aproxima ambos os signos pela ação cromática do vermelho: uma espécie de metáfora desmontada na sua natureza retórica. O vermelho do farol expande-se na figura de um sol, dando nascimento a ele. O que importa nesse gesto imagético é a projeção poética iluminadora que nasce da cidade, ou melhor, de um signo totêmico como o farol, regulador do trânsito, cerceador dos roteiros. Nada mais contraditório encontrar nesse símbolo o lugar da possibilidade utópica da poesia, em meio ao ambiente caótico da cidade.

As "esquinas molhadas" do título apontam para as convergências diluídas em "feixes poças poemas", imagem do transitório e da efemeridade que atrai a poesia para o silêncio do espaço intervalar visualmente desenhado nesta segunda estrofe.

> feixes poças poemas.   Quase
> nada.

Nesse espaço de tempo, mimetizado pelo vazio espacial (silêncio, pausa, hesitação) o "Quase/ nada" reitera a tensão da presença/ ausência da poesia no espaço do transitório que marca o lugar do sujeito já deslocado do lugar privilegiado do observador distante, e inserido agora no objeto de seu olhar, de sua percepção, e que se torna na verdade o sujeito do poema: "Do farol/ o vermelho se irradia/ sol". A cor vermelha emerge como signo, sugerindo o poder do interdito, do proibido, do tempo obliterado, se pensarmos no vermelho como a cor que sinaliza a parada dos carros e pedestres nos cruzamentos. É uma voz poética que nasce no poema a partir dos signos a que o sujeito se amalgama e junto aos quais se aloja, sem autonomia, pois sua existência é neutralizada pela voz de uma poesia que revela na sua estrutura a experiência do transitório.

A insurgência do signo cromático como uma voz poética a ocupar o lugar no centro do poema já ocorrera no modernismo em "Pensão familiar" (1925), de Manuel Bandeira.

Os girassóis
amarelo!
resistem.

A presença icônica da palavra oblitera o fluxo da leitura, trazendo na força do sintagma deslocado na estrofe – "amarelo!" – a voz de um código que brota de outro sistema, construindo com seu espectro um traço expressionista no poema, que se projeta junto ao sujeito lírico numa mudança de tom, cuja tonalidade se imprime como um grito de desconforto, como um acorde dissonante no conforto do cotidiano bem comportado dos habitantes da "Pensão familiar".

Ao irradiar-se como sol, o vermelho, que emerge do farol (totem a que o sujeito está submetido como um acaso a cada esquina), assume uma posição superior ao sujeito cujos olhos feridos nada podem, seu olhar desvanece, pois o que brilha nesse instante é o próprio signo como luz refletida na água, espaço de diluição a que apenas resíduos de imagens se projetam sem esperança de escritura. É nesse momento do poema que acontece o lance de dados: o que apenas restam são "feixes poças poemas", que submergem ante o acaso: na água iluminada no seio da qual os olhos se fecham, o sujeito submerge ante a impossibilidade do verso, dilui-se sua presença, que se projeta também como resíduo no poema: "Quase/ nada".

"Esquina das ruas molhadas" revela uma poética crítica que retira das palavras sua força imagética e visual e pelo eixo da combinação constrói uma linguagem residual que tem no verso sua presença em "feixes": "Do farol/ o vermelho se irradia/ sol". A rítmica dos versos na primeira estrofe procura na distribuição métrica das sílabas (3/7/1) mimetizar o movimento do jogo de projeções que aproxima o signo "farol" do signo "sol", pela força tônica dos ditongos abertos terminados na consoante lateral de força ascendente. O verso intermediário mais longo, com seus acentos nas 3ª e 7ª sílabas, compõe a duração do processo que encontra no monossílabo tônico "sol", no terceiro verso, a imagem mítica do retorno a que a poesia se volta: um primeiro plano se abre e se irradia como sinalizador (fa-

rol) das possibilidades de escritura que se diluem ao nascer, pois "os olhos" se vão "fechando na água iluminada", na calmaria de um dodecassílabo que sugere nesse momento uma outra transformação: movimento de fechamento e de iluminação: semas que constroem as oposições que tensionam o verso seguinte: "feixes poças poemas. Quase". O verso aqui tem seu ritmo suspenso num intervalo espacialmente marcado, cujo silêncio e cuja hesitação encontram em "Quase" o traço de "esperança" de uma utopia subterrânea, que ilumina a poesia no "nada" a que é impelida no final do último verso do poema. Um "nada" que ecoa sozinho e se cala no oco a que retorna a poesia, cujo vazio parece ser ainda a imagem a que a leitura da poesia de nossos dias sempre se volta ao situar o transitório como o emblema da palavra poética "colhida às pressas/ entre o tédio maquinal da marcha lenta" em que se encontra o próprio homem fadado a não encontrar a saída do labirinto no qual a cidade o transformou. Nesse processo de pensamento temos ainda no verso "Os olhos fechando na água iluminada" o traçado de um movimento ambíguo e de contraste que nos informa alguns dados que vão promovendo o traçado da poesia como trançado de relações entre as duas faces do signo. A imagem da "água iluminada" configura-se num espaço de confluência da luz emanada da imagem do signo "sol", o que situa esse espaço como projeção diluída e cindida pelo caráter simbólico da "água". A analogia entre "farol" e "sol" se expande em "olhos" e o gesto de fechamento atrai para si a carga do interdito, do proibido que o signo "vermelho" sugere no jogo de confluências das esquinas do poema. Fechar os olhos na água iluminada é sucumbir ao vazio sobre o qual se projeta a luz/poesia que emana da cidade; é também aproximar-se (num movimento de câmera, o *zoom in*) do espaço onde ainda restam os feixes de luzes, os resíduos de água e poesia. Os olhos se fecham, o sujeito se aproxima do vazio.

A imagem do labirinto, que vai se fazer representar como o traçado do roteiro de leitura dessa viagem pela poesia do agora de nosso tempo, pode ser compreendida também no poema de Fábio Weintraub (2002), chamado "Novo endereço", publicado no livro *Novo endereço*, como a marca da poesia do presente que se procura

nos eventos do cotidiano do homem. A dicção jornalística com que o poema constrói o olhar do sujeito parece inseri-lo nos objetos desvestidos de qualquer emoção. Nesse "novo endereço" a poesia se projeta por uma janela outra que enquadra a vida e dela resgata o caos da multidão, da cidade, no seio da qual o sujeito projeta o seu olhar e nele constrói sua dicção.

Novo endereço

Fábio Weintraub

Outra janela enquadra a rua:
barulho de carros, pessoas
No armário novo
Outra porta se fecha
Sobre a velha camisa
(virei o colarinho
E ele puiu novamente)
Sobre o sono leve
Outra lâmpada se apaga

De outra maneira
Sai a água para o copo
No pires com analgésico

Há uma dor qualquer na novidade
Um cheiro ruim misturado
Ao de tinta nova
Sem dono à vista
Um cachorro dorme na calçada
A porta do elevador se abre
Para a senhora de maiô e chapéu panamá
O zelador bebe durante o expediente
E na esquina contígua
O amolador de facas
Oferece seus préstimos
Toda quinta-feira

Já perdi o fio:
O rude esmeril
Lambe-me o metal
Sem fagulhas ou grito

O procedimento da enumeração de objetos e ações traz na sua construção elementos que apontam para o "velho" e o "novo" ("no armário novo", "sobre a velha camisa", "tinta nova") para semas negativos ("outra porta se fecha", "virei o colarinho/ e ele puiu novamente", "outra lâmpada se apaga", "Há uma dor qualquer na novidade", "um cheiro ruim misturado") e para situações de liberdade ou de expansão do sujeito ("sem dono à vista/ um cachorro dorme na calçada", "A porta do elevador se abre/ para a senhora de maiô e chapéu panamá", "O zelador bebe durante o expediente"). A enumeração segue para outras situações, como a preencher o espaço do sujeito que parece evitar o encontro com o acaso, aquilo que ainda não sabe o que é. Ao final não consegue continuar, pois a palavra perde seu fio ("Já perdi o fio:/ O rude esmeril/ Lambe-me o metal/ Sem fagulhas ou grito//"); a poesia está perdida na rotação do cotidiano, no labirinto em que o próprio sujeito se dilui como linguagem, pois ao observar as pessoas e ações ao seu redor não se aparta delas. A última estrofe declara esse momento de perda, de fechamento: não há agitação ou assombro, o sujeito sucumbe ao encontro com o nada a que se resume o novo endereço de sua poesia: o labirinto de seu cotidiano. Como um traço que marca para o sujeito do poema o "não ter o que dizer", cada estrofe vai descrevendo, arrolando cenas que aparentemente não se relacionam nem temporal nem espacialmente entre si. Apenas no âmbito do poema os espaços das estrofes é que se preenchem de imagens que revelam a necessidade de obliterar o vazio de uma dicção que vai, paradoxalmente, construindo seu próprio vazio como linguagem.

Em oposição ao mundo claro, enquadrado e translúcido, mundo medido pelo olhar do engenheiro/poeta, mundo a que João Cabral deu contorno arquitetônico sem obliterar suas contradições, nossa época não consegue oferecer-se sob a geometria dos esquadros.

Desfocada, deslocada, desiludida, não mais vive a experiência do choque, pois este foi incorporado ao cotidiano, à experiência do sujeito. Não há a visão do apaixonado da vida universal que anima Baudelaire, mas a visão consciente do desamparo, da inércia, do tédio, da aceleração que imobiliza a consciência, da repetição maquinal dos passos, da vida como espetáculo multimidiático. A consciência da ruína de nosso tempo vai provocar no poeta de nosso presente uma recusa à inércia. Trazê-la para dentro do poema, transformá-la em signo é a estratégia necessária para que essa poesia ainda ressurja com um poder de invenção, com um poder de impacto.

A construção do espaço caótico do sujeito como um espaço poético de diluição tem sua arquitetura desenhada por João Cabral de Melo Neto no início dos anos 1940, ao publicar sua *Pedra do sono.* A palavra poética nesse momento inaugura para a poesia um lugar enviesado pela presença do sujeito que não mais vive a experiência do choque como aquela inauguradora da dicção da primeira fase modernista, mas a dimensão perplexa do sujeito ante um espaço que começa a se desmontar. Elege o poeta em "Composição" um procedimento de recorte e montagem de objetos tomados ao ambiente de sua experiência que se sucedem sem lógica aparente, mas articulados ante um olhar que marca sua presença construtiva, recortando do ambiente elementos concretos e objetivando neles seu modo particular de sentir a realidade, que se lhe afigura caótica.

Composição

João Cabral de Melo Neto

Frutas decapitadas, mapas,
aves que prendi sob o chapéu,
não sei que vitrolas errantes,
a cidade que nasce e morre,
no teu olho a flor, trilhos
que me abandonam, jornais
que me chegam pela janela
repetem os gestos obscenos

que vejo fazerem as flores
me vigiando em noites apagadas
onde nuvens invariavelmente
chovem prantos que não digo.

A representação de si próprio constrói, ante o olhar destrutivo e onírico da linguagem do poema, um sujeito lírico que ainda se impõe diante da realidade, que ainda consegue contemplá-la na construção/descrição de seus signos. Reduzidos a sua presença de objeto em si e justapostos pela sintaxe ordenadora dos *enjambements* que dão o movimento às imagens, e que se presentificam como correlatos das emoções do sujeito ante a realidade, o poema explora a fragmentação, a simultaneidade, o ilogicismo surrealista e a destruição formal da sintaxe agregadora dos sentidos: elementos que já haviam inaugurado o modernismo brasileiro e que se inserem como procedimento na fase segunda do movimento (podemos nos remeter a Mário de Andrade, em "Paulicéia desvairada", ou aos poemas sintéticos de Oswald de Andrade, que recortam do espaço urbano os elementos concretos para concebê-los numa operação *ready-made* como material poético: poesia situada na vida e fabricada com os recortes desse espaço, gesto de destruição e desfuncionalização de um dizer).

Na poesia do presente, neste momento "pós-tudo", talvez nem tudo esteja dito ainda, porque para a poesia há sempre um ponto nodal que aponta a direção, como um farol, para uma nova relação do sujeito para com a paisagem, para com o mundo que o rodeia e o devora. Esse ponto, motivo que anima boa parte da poesia presente, de uma poesia centrada na medida do transitório como o tempo que marca nossas relações humanas, parece rever na sintaxe fragmentada o flagrante de uma linguagem que se situa, sem mais ímpetos destrutivos, em meio ao caos dos fragmentos deixados pela tradição, que necessitam agora do olhar do sujeito para formarem uma nova atmosfera, uma nova "xícara", feita com o material reciclado, revisto, sob o crivo do olhar crítico do sujeito. Seu olhar já percebe na paisagem os cacos de que ela é feita e assim o sujeito rasura essa

paisagem sem contemplá-la, mas num gesto de resgate de dentro para fora, para retirar dela seu incômodo, o incômodo de uma geração, o incômodo de uma poesia que ainda insiste como "sinal de diferença" num tempo de "indiferença metálica" centrada na inércia dos movimentos impessoais.

O poema de Frederico Barbosa (1990), "Av. Brasil, SP", presente no livro *Rarefato*, a que nos referimos agora, informa muito mais do que os referentes mais próximos do paradigma de que parte (semáforo, farol, carros, trânsito). Que mundo ao redor é esse de "corpos impessoais" cuja "imobilidade densa" fere o poema numa sintaxe mínima, como a mimetizar o movimento que não acontece? Haveria aqui a presença de um pensamento crítico que aponta para a sua própria época, exigindo dela uma voz mais autêntica e menos ensimesmada na subjetividade de um discurso poético não antenado com sua geração? Reivindica esse poema uma poesia contemporânea, ou cúmplice e coautora de sua época?[4] Se a reivindicação nos remete para a zona dos signos e não dos objetos sobre os quais desejamos tecer nosso discurso, o caminho segue uma trilha que se impõe elíptica, pois leva o sujeito a se inserir na linguagem das coisas, pelos signos que as nomeiam, e não nas coisas, e por meio dos signos nomeá-las. O jogo se dá de dentro para fora: é no âmbito da forma, dos materiais, do gesto diferenciador das formas e suas funções, que a linguagem poética emerge com força de "abalo sísmico". Esse gesto é o que irá dar forma ao poema "Av. Brasil, SP", no qual o olhar do sujeito projeta-se nos signos, amalgama-se a eles para situar-se

---

4 A lição de Drummond não parece fácil de seguir: penetrar surdamente no reino das palavras e ouvir sua voz inaudita, conviver com sua presença incômoda pela frescura e pela calma com que se mostram. O que a lição de Drummond nos apresenta e cujos roteiros a poesia do presente procura perseguir é justamente esse contato mais visceral com a época em que a voz do sujeito se insere como ponta de lança de uma poesia que sabe que sua presença deve se alimentar do trânsito de formas e saberes, códigos e sistemas. O que fatalmente lhe dá o adjetivo de contemporânea, ou seja, coautora e cúmplice de nossa época. Mas este é um assunto complexo, uma vez que a própria noção de contemporâneo pode oferecer outras formas de representação, outras rotas de fuga...

na memória da poesia, cuja voz pode então enunciar o verso que refaz, a partir de tantas palavras,

> uma palavra total, nova, estrangeira à língua e como encantatória, encerra este isolamento da fala: negando, com um soberano traço, o acaso que resta nos termos, malgrado o artifício de sua têmpera alternada entre o sentido e a sonoridade, causando essa surpresa de nunca ter ouvido tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objeto nomeado banha-se em nova atmosfera. (Mallarmé, 2008, p.160)[5]

Essa memória da poesia que se faz ouvir no poema surge em primeiro plano emoldurando-o: "flor de farol", expressão que isola no poema o foco de sua origem e retorno.

Av. Brasil, SP

Frederico Barbosa

flor de farol
colhida às pressas
entre o tédio maquinal da marcha lenta

sinal
de diferença
em meio à indiferença metálica
desses corpos impessoais
na agonia
da imobilidade densa

semáforo
signo insano
ensaio de abalo sísmico
lente de aumento
no amor e na impaciência

---

5 Tradução de Ana Alencar para a *Revista Inimigo Rumor*, v.20.

O que informam os traços desse signo primeiro cavado em verso e eclodindo, como um objeto estranho, o "soberano traço"? Em "Av. Brasil, SP", a poesia emerge dos signos da cidade que se projetam pela retina do sujeito que para eles lança seu olhar em meio ao fluxo do cotidiano, em meio ao movimento "maquinal da marcha lenta", cujo tédio contrasta com o signo de abertura – "flor de farol", extraído do intervalo, que o tempo da percepção constrói como linguagem no poema.

Essa "flor" tem seu significado atrelado à tradição poética e sua presença associada a "farol" promove uma relação estranha. Como metáfora da poesia, o signo "flor" surge na sua qualidade material, em resíduos de letras, projetado e diluído, relido em "farol" (FaROL). O signo assim concebido surge como um ícone, pura qualidade em si. A "poesia flor" aproxima-se do signo concreto, urbano, profano, o "farol", como num "ato sacrificial", para tomarmos de empréstimo uma expressão referida por Scramin (2008, p.216) ao afirmar sobre a necessidade da arte de "buscar a possessão de sua própria morte". Em outras palavras: a presença da imagem que emoldura o poema de Frederico Barbosa como uma metáfora da poesia assume sua ruína para sinalizar nesse gesto seu renascimento. Uma fênix, que insiste em emergir como resíduo de linguagem no poema.

A natureza visual do signo de abertura se impõe e se antepõe ao olhar sinalizando a força da dicção do sujeito que encontrará na fragmentação dos versos o tom necessário da poesia que nasce e é evocada no poema. Seu "soberano traço" rasura o acaso das imagens óbvias e das soluções esperadas. O verso seguinte da estrofe aponta para a natureza dessa imagem insólita em que tal flor-farol se apresenta: "colhida às pressas/ entre o tédio maquinal da marcha lenta". Sua presença nasce, portanto, de um acaso, de um acidente, de um lapso de tempo, como um ruído no ritmo uniforme sugerido pela imagem do "tédio maquinal". E ainda: de um ritmo cuja "marcha lenta" avulta como o signo do caos no poema. Nascida do caos, a imagem da flor-farol surge do acaso para romper com ele, pois como linguagem se antepõe ao óbvio.

O signo "farol" traz, na sua qualidade material de signo, os resíduos da poesia que se oferece nesse ato de sacrifício. Mas não há heróis nesse ato; há uma pulsão de vida no olho da "flor de farol", que vai unir-se à dicção do sujeito que lhe empresta a voz no poema. Sua dicção, mínima, concentra-se e projeta-se no espaço, aderindo a ele. A sintaxe dos versos do poema mimetiza os gestos dessa percepção do sujeito que, situado no ambiente, não se distancia dele. Assim, a primeira estrofe projeta semas de movimento que se opõem ("colhida às *pressas*", "tédio *maquinal*" e "marcha *lenta*") promovendo relações tensivas ao longo do poema.

O gesto reflexivo do poema se faz representar em termos de um olhar crítico (a metáfora da flor-farol) que se impõe de modo a querer transformar o ritmo da "imobilidade densa" do tempo presente, cuja taxa de informação acusa a entropia.[6]

Na construção do signo "flor de farol" opera-se um esquema de diferenciação e de analogia que imprime à imagem estranheza e ambiguidade. Em "flor" sua natureza vegetal opõe-se à natureza artificial de "farol", signo construído pelo homem. No entanto, a memória do poema vai buscar na poesia sua natureza simbólica de "flor" e irá, por meio dessa memória, trazer algo de humano no contexto de desumanização que a "indiferença metálica/ desses corpos impessoais" imprime à percepção do sujeito. Assim o signo "flor" revela a poesia e o traço humano, e o signo "farol", o prosaico do mundo e a desumanização do sujeito.

A diferença de base encontra na forma sua analogia fonética e visual presente nas letras comuns de ambas as palavras: FLOR – FaROL. A inversão das letras informa também a diferenciação dos termos e o caráter estranho do gesto perceptivo do sujeito que colhe num ambiente urbano, num tempo retilíneo da marcha lenta do

---

6 Em outras palavras: no processo de desdiferenciação de formas e funções, teríamos a tendência caótica ou entrópica, cujo ponto extremo seria a uniformidade geral, o caos, onde não haveria possibilidade de informação nem troca possível de informação, pois esta só começa a existir onde houver um mínimo de diferenciação, um mínimo de alternativa sim/não – ou seja, um *bit* de informação.

movimento, a informação nova no signo presente. A expressão "flor de farol" assim traz na preposição "de" um sentido que vai além do valor genitivo, porque nos situa numa relação de explicitação do elemento no qual se insere a "flor": "flor" inserida na ideia de "farol", embora não apenas na ideia, como também na forma, amalgamada a ela, como pudemos perceber pela proximidade fonética das letras em comum.

Na palavra "farol", "flor" se deposita como resíduo de linguagem, suas letras se projetam no signo totêmico da cidade e, agindo como ruído, informam sua presença como memória: "flor" na tradição poética remete no poema à própria poesia, metaforicamente inserida dentro do signo urbano, nascendo dele, amalgamada, brotando como um sinal, como um vulto em meio ao caos da inércia. A imagem inusitada incomoda como um totem que agora, já desfuncionalizado, passa a ser na segunda estrofe um "sinal/ de diferença". Como um "sinal", a poesia aponta para si mesma ao fazer soar o verso de Drummond, quando em seu "Poema-orelha" afirma que "e a poesia mais rica/ é um sinal de menos". Eis mais uma vez a recusa ao movimento entrópico que o olhar do sujeito no poema flagra na impessoalidade e na desumanização do seu tempo presente e percebe a poesia como a ruptura do tempo linear cuja "imobilidade densa" é marca agônica.

Na terceira estrofe, a imagem da "flor de farol" projeta-se como um "semáforo", (um "sema*foro*"), um "signo insano", que leva adiante a sua presença totêmica no poema como um resíduo na linguagem, um "ensaio de abalo sísmico" e como uma "lente de aumento", ou seja, um olhar que refrata e amplia a insanidade do tempo da inércia do processo de desumanização do próprio homem e da poesia, que fica restrita a uma presença intervalar, um "ensaio", uma possibilidade ainda, de cantar o amor e a impaciência, de dar voz e retornar a humanidade ao homem.

Nos roteiros da poesia em trânsito pelos labirintos dos poemas, propomos a viagem que apenas começamos. A poesia do presente insere-se nos intervalos dos fragmentos em que o sujeito perceptivo busca uma linha de diferença, de recusa ao já dito. E em meio ao

processo entrópico que ameaça a poesia que se situa no cotidiano da palavra, a memória da tradição emerge traçando o roteiro a que essa poesia busca na sua viagem de riscos. A poesia ao ser contemporânea realiza a busca por um lugar no presente. Situa-se como cúmplice de um tempo que comunica o agora para o homem que vive o processo da entropia. É no deslocamento da leitura que devemos perseguir o caminho.

Referências bibliográficas

ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética.* 17.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983.

BARBOSA, F. *Rarefato.* São Paulo: Iluminuras, 1990.

_______. *Contracorrente.* São Paulo: Iluminuras, 2000.

BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

_______, Leituras: o intervalo da literatura. In: _______. *A leitura do intervalo.* São Paulo: Iluminuras, 1990.

BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa.* Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: _______. et al. *Os pensadores.* Textos Escolhidos. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.29-56.

CAMÕES, L. V. de. *Lírica Completa.* Lisboa: IN-CM, 1980. v.II: Sonetos.

CAMPOS, H. de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. *Folha de S.Paulo,* 7.10.1984a, Folhetim, p.2-4.

_______. Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico. *Folha de S.Paulo,* 14.10.1984b, Folhetim, p.3-5.

FERRAZ, H. *Coisas imediatas.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

JACKSON, K. D. Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta. In: SÜSSEKIND, F.; GUIMARÃES, J. C. (Org.) *Sobre Augusto de Campos.* Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p.11-35.

MALLARMÉ, S. Crise de verso. Trad. Ana de Alencar. *Revista Inimigo Rumor,* v.20, p.150-64, 2008.

MELLO NETO, J. C. *Poesia completa e prosa*. 2.ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2008.

PAZ, O. *Os filhos do barro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SCRAMIN, S. Poesia do presente ou poesia do fazer-se coisa. In: PEDROSA, C. de; ALVES, I. (Org.) *Subjetividades em devir.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

WEINTRAUB, F. *Novo endereço.* São Paulo: Nankim, 2002.

WITHMAN, W. *Leaves of Grass.* Harper: s. n., 2000.

2
Como beber desse *Leite derramado*

Sérgio Vicente Motta[*]

"Como beber / Dessa bebida amarga / Tragar
a dor / Engolir a labuta /
Mesmo calada a boca / Resta o peito /
Silêncio na cidade / Não se escuta..."

(Chico Buarque e Gilberto Gil, Cálice)

O narrador do novo romance de Chico Buarque de Holanda (2009), *Leite derramado*, na verdade um contador da história de sua vida, na condição de um enfermo hospitalizado, poderia ser um personagem machadiano, como o Coronel do conto "O enfermeiro" (Machado de Assis, 1986, v.2, p.528-35). Lá, o personagem que dá título ao conto relata a história por escrito, a pedido de um editor, e trama, no relato, a sua versão de inocência para o assassinato do Coronel. Aqui, o narrador, como o pintor "convalescente" da vida moderna, de Baudelaire (1988), mas que chegou à modernidade sob o peso dos seus bem e mal vividos 100 anos, montado no lombo de um Brasil arcaico, reúne os dois papéis – de enfermo e narrador – e conta a uma enfermeira, revelando, por meio de suas lembranças, uma história aparentemente desarticulada de sua vida e da linhagem familiar, fazendo referências a figuras históricas com o intuito de enobrecer os antepassados, ao mesmo tempo que cria um pano de fundo para a projeção dos figurantes das várias gerações.

O poço da memória aflora e torna-se a matéria narrativa revivida numa espécie de bricolagem, procedimento sugerido pelo próprio

* Doutor em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), onde é professor-assistente-doutor.

personagem, logo no início: "Terei bricolagens para me ocupar anos a fio...", (Holanda, 2009, p.6). Os cacos dessa memória montam um longo painel da nossa história, tendo como elemento articulador a trajetória da vida do narrador-protagonista e, por meio dela, a genealogia de sua família, que remonta aos primórdios da colonização e chega, com os seus descendentes, aos dias atuais. Por baixo dessa história correm outras linhas de prospecção, que permitem ligar o desenho da árvore genealógica ao fundo histórico em que ela germinou e prosperou. Ainda, da relação entre a figura e o fundo, os sentidos histórico, social e ideológico que emergem dessa articulação. Essa linha que costura a figura ao seu fundo será o objeto final desta investigação.

Como ponto de partida, vamos considerar a projeção da família num fundo histórico como uma via que leva a um dos principais sentidos do livro, a seiva da violência que tanto irriga a árvore como se irradia pelo quadro sócio-histórico retratado, fruto das relações de dominação e poder que atravessam o longo da linha da nossa história e trama tantas histórias da elite brasileira. Por esse ângulo de visão, a narrativa estrutura-se sobre três pilares: o da história autobiográfica do protagonista; da reconstrução da saga familiar e a do painel que lhe serve de fundo. A versão oral dessas histórias traz um sabor "misturado" do passado e do presente, de alegrias e tristezas, conquistas e derrotas, num doce e amargo tom melancólico que ecoa em Machado de Assis, o patriarca desses narradores (de 100 anos de solidão?), que têm o dom de auscultar um Brasil menos festivo, mas mais profundo, triste e verdadeiro.

Um novo "Dom Casmurro"? Também poderia ser, assim como o delirante e moribundo Brás Cubas, considerando-se a estratégia do narrador e invertendo-se, novamente, o compromisso da escrita pelo impulso da oralidade e também, como nos dois romances machadianos, pela exposição da amargura de uma elite que se formou com a maleabilidade, na postura e comportamentos, de um jeito de ser malandro e brasileiro. Acima dessas fortes indicações paira, como foi sugerido, um eco mais profundo, algo de um certo "instinto de nacionalidade", como diria Machado de Assis (1986)

no seu famoso texto, que repercute na configuração de um *sentimento de brasilidade* gerado por uma voz de "galhofa" e por um tom de "melancolia", lembrando novamente Brás Cubas (ibidem). Galhofa e melancolia são os ingredientes que saltam da memória para o presente do leitor, a quem se oferece a degustação desse "leite derramado" do período colonial para o nosso tempo.

O que propomos neste texto é seguir as pistas desse narrador, juntar os cacos de sua memória e reconstruir no pano de fundo desse painel histórico a linhagem de sua árvore genealógica. Os retratos dessa árvore refazem o destino de uma *saga familiar*, por meio da qual podemos acompanhar a formação, o apogeu e a decadência de um ramo humorístico da elite brasileira. O romance, como um legítimo apropriador de outras formas narrativas, no caso, se serve das características de uma saga irônica, pois inverte os traços heroicos de uma família no destino derrocado de um personagem, que se encontra no leito de morte, restando-lhe somente o papel de narrador, mas como refém dos fatos, uma vez que também se autoironiza no relato autobiográfico.

Esse talvez seja o ponto maior de encontro da obra com Machado de Assis. A estratégia, do ponto de vista artístico, de fazer da narração o centro do romance. E homologamente, ao concentrar todo o poder na dominação do discurso narrativo, esse narrador reflete social e ideologicamente a concentração do poder desempenhado por um segmento da elite brasileira. Se Machado de Assis já havia encontrado, para alavancar a literatura brasileira por meio da arte da ficção, um meio retórico de projetar na estrutura do texto artístico uma correspondência da estrutura social real, a sua estratégia antecipa também, ainda no tempo da evolução do romance, a crise da ficção desencadeada com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, como apontaram depois Adorno (2003) e Walter Benjamin (1986). Fazer da narração o centro de invenção da narrativa foi o melhor achado retórico de Machado para consolidação de nossa ficção. Ao mesmo tempo, a estratégia narrativa já indicava o melhor caminho para se driblar a crise que o romance teria que vencer para sair do plano da notícia dos fatos (papel assumido pelo jor-

nal e os demais meios de comunicação) para encenar a representação dos fatos, o papel da ficção ao romper, por meio do simulacro, os limites espácio-temporais factuais. Fazer da potencialidade do relato autobiográfico uma forma de dar voz à elite para ela confessar e, ironicamente, autocondenar-se, além de indicar um caminho de viabilidade para a ficção moderna, foram os legados deixados por Machado que Chico Buarque reaproveitou, bebendo-os a seu modo, no seu *Leite derramado*.

Se a narração, como procedimento retórico, comporta essa importância literária e histórica, ela se coloca como ponto de partida da análise. De fato, essa é a parte mais inventiva do romance e, para se tentar reconstruir os retratos da árvore genealógica, é preciso entrar no jogo da narração. Na superfície desse jogo trama-se uma saga irônica. No seu plano mais profundo pulsa o sangue dessa genealogia, que irrigou o domínio de uma elite ramificada em grande parte do painel histórico retratado. Nesse quadro percebem-se os índices, às vezes visíveis e outras vezes implícitos, da violência semeada desde a raiz da árvore, fortificando seus ramos até gerar os frutos que colhemos nos dias de hoje, na disposição de nossa realidade social. Esse é um outro ponto de contato com Machado de Assis. Parece que há aqui, nesse plano mais profundo, algo de monstruoso que, insidioso, se irradia em várias formas de violência, com a força dessa dominação. As palavras de Antonio Candido (1977, p.28) para Machado de Assis, além de serem precisas sobre a sua "boa linguagem", pela "ironia fina" e "estilo refinado", servem aqui como um lembrete e alerta:

> Pessoalmente, o que mais me atrai nos seus livros é um outro tema, diferente destes: a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual. Este tema é um dos demônios familiares da sua obra, desde as formas atenuadas do simples egoísmo até os extremos do sadismo e da pilhagem monetária.

A narração em cena

Para acompanharmos a narração entrecortada na vivência e memória de 100 anos, com os fatos do presente e os ecos intermitentes do passado, é preciso seguir as cenas em que se desenham, do ponto de vista irônico do narrador, o seu retrato e o dos biografados. Essas cenas funcionam como *flashes* que ativam a memória convalescente do narrador, clareando fatos do passado interligados às sombras do presente. Numa espécie de vigília permanente, as lembranças mergulham em verdadeiros labirintos de sonhos "em preto-e-branco", a coloração implícita que traduz o sentido ideológico que atravessa o romance, desde a metáfora do título. Por isso, a luta do narrador é entre a vigília e o sono. Entre os ruídos da vida que resta a um pobre doente de hospital e as ricas lembranças de uma vida, que a ironia do destino transformou em pesadelo: "Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me tragará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto-e-branco" (Holanda, 2009, p.8).

Contra essa coloração de fundo, uma outra, a que fascina e perturba, a causa do seu viver e da sua ruína é a luminosidade do amarelo, que se traveste nos tons quentes do laranja, como as roupas de Matilde e das capas do livro, numa percepção aguçada de leitura: "vestiu-se como achou que era de bom-tom, com um vestido de cetim cor de laranja e um turbante de feltro mais alaranjado ainda" (ibidem, p.11). Pois essa cor é metafórica e indicativa do ciúme que tombou a vida do personagem e corrói a alma do narrador. O ciúme é o detonador da crise mais profunda e a sua cor é derivada do amarelo: "Nem parei para pensar de onde vinha a minha raiva repentina, só senti que era alaranjada a raiva cega que tive da alegria dela. E vou deixar de falação porque a dor só faz piorar" (ibidem, p.12).

Essas cenas iluminam o fundo preto e branco dos blocos formados por um único parágrafo dos capítulos. Os capítulos formam as 23 sequências do livro e ganham um ritmo acelerado, por meio do destaque dessas cenas, como o "pequeno livro" de fotografias da infância do narrador, por meio do qual conheceu o avô, ou seja, "com uma sequência de fotos quase idênticas, que em folheada ligeira dão

a ilusão de movimento feito cinema" (ibidem, p.15). A técnica apurada de cortes e montagens cria um efeito dinâmico, ligando o sonho e a realidade, como se passa na mente convalescente do narrador. O resultado, por um lado, é compensador, pois a narração ganha em modernidade, mas, por outro, a história perde em profundidade, aplainando aquela densidade psicológica e cumplicidade que atraem o leitor para o interior dos meandros da trama ficcional. Na leitura, como no pequeno livro de fotografias, o leitor deve manusear as folhas e juntar os fragmentos de lembranças para montar o filme da narrativa.

Esse é o jogo: ilusão do movimento do cinema. Como as fotografias do livreto, em *flashback*, a memória traz as lembranças mais fortes do passado e da infância: "em criança eu gostava de folhear as fotos de trás para diante, para fazer o velho dar marcha a ré" (ibidem, p.15). Por mais que queira desvencilhar-se, o narrador permanece dentro da memória, mesmo querendo trazer o filme para o presente: "É com essa gente antiquada que sonho, quando você me põe para dormir. Eu por mim sonhava com você em todas as cores, mas meus sonhos são que nem cinema mudo, e os atores já morreram há tempos" (ibidem, p.15).

Ilusão de movimento. Talvez a técnica sirva para evocar o curso da história, mas que no Brasil, ironicamente, gera uma ilusão de estaticidade, com os mesmos quadros ou retratos que se sucedem. Na lente irônica em que o livro foi composto e nesse ângulo invertido de leitura, a artificialidade do movimento no mecanismo do cinema reflete o artificialismo de uma dinâmica histórica, regida, na verdade, por quadros fixos, considerando-se as relações de dominação e poder que emanam das grandes famílias da elite para os demais patamares da sociedade.

No movimento entre a "evocação" à memória e "dentro da perda da memória", para lembrarmos dois poetas, Bandeira (1986) e Cabral de Melo Neto (1994), mergulhamos com o narrador pelas sombras centenárias de suas lembranças e, no movimento das imagens geradas no processo de montagem de sua lanterna mágica, viajamos por uma história de um Brasil arcaico e moderno, com alguns

de seus tipos e gentes, cujos fantasmas reconhecemos e convivemos na atualidade.

Retratos da família

Na narração fragmentada do romance, somente no último capítulo vamos encontrar o início do fio a partir do qual a genealogia percorreu a sua trajetória para despontar a vida de Eulálio Montenegro d'Assumpção, o narrador-protagonista da história: "Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família, e em mil quatrocentos e lá vai fumaça há registro de um doutor Eulálio Ximenez d'Assumpção, alquimista e médico particular de dom Manuel I" (Holanda, 2009, p.184).[1] O fio histórico do Brasil começa a ser tecido, ligando a origem paterna portuguesa à descendência materna brasileira: "Venho descendo sem pressa até o limiar do século XX, mas antes de entrar na minha vida propriamente, faço questão de remontar aos meus ancestrais por parte de mãe, com caçadores de índios num ramo paulista, num outro guerreiros escoceses do clã dos McKenzie" (p.184-5).

O segundo retrato da família, do trisavô, é feito no rancor do estado de miséria em que se encontra o narrador no hospital: "Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha" (p.50). Esse é um dos instantes mais significativos em que o trisavô é retratado, no percurso fragmentado do romance, pelo contraste do ponto de vista do fotógrafo, para quem as lentes também estão voltadas, retratando o movimento descendente da pirâmide social: "Hoje sou da escória igual a vocês, e antes que me internassem, morava com minha filha de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós" (p.50).

---

[1] Doravante, as referências ao texto em estudo serão indicadas apenas pelo número da página, conforme edição utilizada.

O mesmo voo fotográfico atinge, no passado, o bisavô, que "foi feito barão por dom Pedro I e pagava altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique" (p.79). Mas, num passado mais recente, a focalização é indireta e irônica, por meio da lembrança do último passeio, em que o narrador discute com um chofer de praça: "Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos Arcos" (p.50). O resultado da cena é cômico e vale a pena reconstruí-la para acompanharmos o fotógrafo tentando encontrar na sua ruína os vestígios de um passado nobre: "Aí ele me mandou tomar no cu mais o barão, desaforo que nem lhe posso censurar. Fazia muito calor no carro, ele era um mulato suarento, e eu a me dar ares de fidalgo" (p.50). O cômico da situação é que, na época, o personagem, fora da realidade, tentava ainda agarrar-se aos laços de influência de uma família que perdera a classe e o poder. No presente, o narrador internado no hospital apresenta alguns lampejos de lucidez, que iluminam a movimentação social que será analisada: "Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza. Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra" (p.50).

Assim chegamos ao avô, e, com ele, mais perto do Brasil colonial, quando se formou uma estratificação social extrema com a exploração da escravidão. Como se diz que "em terra de cego, quem tem um olho é rei", é essa visão malandra que vai projetar em outras terras um jeito de se tentar recuperar o "leite derramado" pela abolição, pois querer ajudar o escravo com essa batalha perdida é ainda uma maneira de os perdedores quererem tirar vantagens do poder: "Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês" (p.51). Por isso, para tentar assegurar esse poder perdido em nível nacional, busca-se uma associação internacional: "E após um acerto de parceria com os colonizadores ingleses, meu avô lançou no Brasil uma campanha para a fundação da Nova Libéria" (p.51). No contexto

dessa ironia, a Libéria reduplicaria a escravidão perdida, por meio do processo de exportação do nosso modelo social, que vai gerar uma estrutura triangular, como está indiciado na bandeira: "Vovô era mesmo um visionário, desenhou do próprio punho a bandeira do país, listras multicores com um triângulo dourado no centro, e dentro do triângulo um olho" (p.51).

Estamos ainda dentro da simulação do quadro histórico da transição do Império para a República, focalizando a questão da abolição. Por isso, o visionário avô consegue o apoio de todo o poder constituído no Brasil: "Conquistou o apoio da Igreja, da maçonaria, da imprensa, de banqueiros, de fazendeiros e do próprio imperador, a todos parecia justo que os filhos da África pudessem retornar às origens, em vez de perambularem no Brasil afora na miséria e na ignorância" (p.51). Mas, parece que o seu poder visionário se choca com o andamento histórico: "Fique sabendo que meu avô já nasceu muito rico, não iria macular seu nome por se locupletar com dinheiro público. Mas com o fim do Império, teve de buscar asilo em Londres, onde morreu amargurado" (p.52). Viajamos no fluxo dessas lembranças até desembarcarmos no presente, com o narrador falando ao seu público hospitalizado, diante da televisão: "Eu queria dizer que meu avô foi comensal de dom Pedro II, trocou correspondências com a rainha Vitória, mas sou obrigado a ver essas dançarinas bizarras, tingidas de louro" (p.51).

A narração desse passado distante é inventada, fruto da mente imaginativa, às vezes delirante, no trabalho de bricolagem do narrador, que reconstrói os quadros e cenários por meio das fotografias de um álbum com a grande manipulação de sua memória. Por isso, em outro momento do livro, o avô, que só era conhecido de um retrato a óleo, ganha movimento nas fotos do livreto, caminhando em Londres e, no sonho contínuo do cinema mudo, é visto de barbas e suíças brancas, de fraque, diante do Parlamento Inglês. Na linguagem do cinema, quando o sonho "corta" para a fazenda na raiz da serra, temos dados descritivos mais seguros: "Meu avô foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo.

Seus próprios escravos, depois de alforriados, escolheram permanecer nas propriedades dele" (p.15). Proprietário da fazenda da infância do menino, também "possuía cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo, fez fortuna, morreu no exílio e está enterrado no cemitério familiar da fazenda na raiz da serra, com capela abençoada pelo cardeal arcebispo do Rio de janeiro" (p.16). O seu elo com a causa abolicionista ficou ironicamente retratado nessa lembrança escultórica da "cordialidade brasileira: "Seu escravo mais chegado, o Balbino, fiel como um cão, ficou sentado para sempre sobre a tumba dele" (p.16).

O pai, Eulálio Ribas d'Assumpção, hoje nome de rua, foi o grande ídolo da infância e seu mestre na malandragem. Nas férias de verão, levava-o à Europa de vapor, onde se davam as maiores lições: "Meu pai ali muito compenetrado, e as cocotes nuinhas em postura de sapo, empenhadas em pinçar as moedas no tapete, sem se valer dos dedos. A campeã ele mandava descer comigo ao meu quarto, e de volta ao Brasil confirmava à minha mãe que eu vinha me aperfeiçoando no idioma" (p.7). Um dos capítulos da iniciação incluía, além da prostituição, a droga apresentada num cômico tom irônico e metaforizada em neve, durante um passeio em uma estação de inverno. Falando da qualidade da cocaína, assim se expressa: "Não travava a boca, não tirava a fome, nem brochava, tanto é verdade que em seguida ele mandou subir as putas. Às vezes sinto pena da minha mãe, porque papai não lhe deu sossego nem depois de morto" (p.36). Essa referência é para insinuar as duas versões do assassinato do pai: "morto a mando de um corno", de acordo com a versão policial, ou como foi noticiado no jornal "O Paiz", atribuindo "o crime à oposição".

Nas repetições dessas versões, entre mentiras e desmentidos, o retrato vai sendo construído já com o pano de fundo da República: "E voltará à baila o assassinato do meu pai, político importante, além de homem culto e bem-apessoado; [...] foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café" (p.52). Amparado por cargos polí-

ticos, progrediu muito nos negócios internacionais: "Tinha negócios com armeiros na França, amigos graúdos em Paris, e na virada do século, ainda muito jovem, fez sociedade com empresários ingleses. Espírito prático, foi parceiro dos ingleses na Manaus Harbour, e não na aventura africana de seu pai, vítima de ciúmes e maledicências" (p.52). Já no plano nacional, a carreira do senador, temperada com suas incursões adúlteras, é interrompida com a vingança do marido traído: "Somente hoje, oitenta anos passados, como um alarme na memória, como se fosse azul-celeste a cor de uma tragédia, reconheço na mulher o vestido rodado que meu pai comprou na véspera" (p.88).

De capítulo a capítulo, o jovem Eulálio teve um curso completo de malandragem e formou-se, com todos os méritos, na profissão do pai. O bom aprendiz da teoria não soube ou pôde colocar a sua aprendizagem em prática. A morte do pai, desencadeando o casamento precipitado, foi o empurrão ao abismo em que despencou a vida de Eulálio. Sobrou-lhe a mãe, pois, no discurso duvidoso do narrador, "os Montenegro possuíam metade do estado de Minas Gerais" (p.58). Mas a prole era grande e a mãe tinha cerca de vinte irmãos, obrigando-a, com a morte do marido, a viver de pensão, tendo, ainda, de sustentar Eulálio, que não conseguiu dar continuidade ao pai: "Como imagino o quanto lhe custara ao amor-próprio escrever seguidas cartas à Companhia, até conseguir para o filho o antigo posto do marido" (p.85). Da mãe e sua família, como o pai, ficaram os retratos da lembrança, ou as marcas que o poder político, na sua eterna dança de cadeiras, deixa gravado, como nesse quadro humorístico:

> Eulálio Montenegro d'Assumpção, 16 de junho de 1907, viúvo. Pai, Eulálio Ribas d'Assumpção, como aquela rua atrás da estação do metrô. Se bem que durante dois anos ele foi uma praça arborizada no centro da cidade, depois os liberais tomaram o poder e trocaram seu nome pelo de um caudilho gaúcho. A senhora já deve ter lido que em 1930 os gaúchos invadiram a capital, amarraram seus cavalos no obelisco e jogaram nossas tradições no lixo. Tempos mais tarde um prefeito esclarecido reabilitou meu pai, dando seu nome a um túnel. Mas vieram os

> militares e destituíram papai pela segunda vez, rebatizaram o túnel com o nome de um tenente que perdeu a perna. Enfim, com o advento da democracia, um vereador ecologista não sei por que cargas-d'água conferiu a meu pai aquela rua sem saída. Meu avô também é uma travessa, lá para os lados das docas. E pelo meu lado materno, o Rio de Janeiro parece uma árvore genealógica, se duvidar mande um moleque comprar o mapa da cidade. Estes são meus dados pessoais, caso a senhora tenha interesse em atualizar o cadastro. (p.77)

A dinastia do chicote

Uma reconstrução humorada da genealogia é feita no capítulo 16, a partir do "chicote", o objeto-símbolo do poder e da tradição familiar: "Saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse. Ele um dia me exibiu a peça, a correia trançada de couro de antílope, a flor-de-lis no cabo" (p.102). Nesse capítulo, que lembra muito as artimanhas do menino Brás Cubas, o narrador rememora a sua infância, o sistema de proteção e compensações junto aos empregados e como esses sofriam os castigos de todas as gerações, num comportamento já condicionado: "O Balbino nem era mais escravo, mas dizem que todo dia tirava roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo" (p.102).

Na reconstrução da dinastia, o menino, para se proteger das consequências de suas artes e manhas, primeiro evoca o pai: "Mas assim que voltar da Europa, se ouvir falar que deram na cabeça do filho, vai distribuir chibatadas às cegas por aí. Vai açoitá-los todos, não importa se homem ou mulher, vai soltar o azorrague em vocês como meu avô no velho Balbino" (p.102). Por meio do pai, lembra-se do avô, o doador da herança ("uma relíquia familiar que ele herdou do pai, meu avô Eulálio") e o açoitador do Balbino: "E vovô batia de chapa, sem malícia na mão, batia mais pelo estalo que pelo suplício. Se quisesse lanhar, imitaria seu pai, que quando pegava negro fujão, açoitava com grande estilo" (p.102).

O avô, como vimos, lembra o seu próprio pai, o bisavô do menino: "O golpe mal estalava, era um assobio no ar o que se ouvia, meu bisavô Eulálio apenas riscava a carne do malandro com a ponta da correia, mas o vergão ficava para sempre" (p.102). O bisavô, por sua vez, "pegara a manha com seu pai, que veio de além-mar com a frota da corte portuguesa, e quando não estava prestando ouvidos à rainha louca, subia ao convés para dar lições a marujo indolente" (p.103). Do bisavô, chegamos ao trisavô: "Mas isso talvez meu trisavô Eulálio tenha inventado para fazer jus ao chicote que seu pai, o célebre general Assumpção, brandiu em campanha ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre" (p.103). O trisavô leva ao tetravô, fechando a corrente da ancestralidade até a quinta geração: "Para encurtar o conto, esse meu tetravô general era filho de dom Eulálio, próspero comerciante da cidade de Porto, que comprou o chicote em Florença com o intuito de fustigar jesuítas" (p.103).

Os elos dessa corrente imaginativa, tecida a partir de um irônico fio histórico, tem início na parte mais alta da fidalguia (dom Eulálio), cujo objeto de açoite são os jesuítas. Esse elo liga-se ao do general, que se associa aos castelhanos para combater Robespierre; do general do além-mar, passa-se ao navegante da frota portuguesa, que castigava os marujos. Chegando ao Brasil, chega-se à colônia com o sistema escravista, em que vemos o bisavô castigando "negro fujão", e o seu chicote ligando ao avô do menino, que, por sua vez, castigava o velho Balbino. Do velho Balbino, último elo dessa cadeia, chega-se ao pai de Eulálio, já empregador capitalista, concluindo a ponta do chicote com o desprezo de quem já não pode mais ter a posse do trabalhador, só a do seu trabalho: "De sorte que, pensando melhor, papai não gastaria seu chicote histórico com um bando de cascas-grossas. Papai vai simplesmente pô-los no olho da rua, e esse será o pior flagelo para vocês, que emprego igual não hão de encontrar em lugar nenhum" (p.103).

As pontas do chicote

Essa "relíquia" histórica, o chicote, como objeto simbólico da dominação da elite, quando desembarca no Brasil atinge o escravo e, depois, o trabalhador explorado e seus descendentes. Num primeiro momento, o açoite do chicote tem uma mão única, conduzindo a direção da força social do cabo à ponta castigada. Mas é a partir dessa primeira ponta que desponta uma outra, complexa, que resulta do confronto dialético desses dois extremos, gerando a síntese que Antonio Candido (1993) batizou de "dialética da malandragem". Só que nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance analisado por Antonio Candido, o balanceio entre os polos da "ordem" e da "desordem", que instaura a dialética, é mais saliente, caricato e constantemente manifestado no movimento "em moto-contínuo" dessa gangorra em que se agarram os personagens. Aqui, como nos romances referidos de Machado de Assis, a síntese decorrente da oposição entre a elite e a classe "chicoteada", ou seja, a síntese coagulada no "leite derramado" aflora nos "cochilos" das lembranças, nos momentos de delírios e nos implícitos provenientes do jogo da narração em primeira pessoa, de tom confessional, mas irônico e, às vezes, convenientemente reticente.

Por isso, essa síntese é mais elástica que a caracterização referida do "malandro", caminho percorrido por boa parte da linhagem do narrador para conseguir vencer os degraus sociais que conduziram a família ao patamar das elites. O trajeto desse caminho, à medida que é vencido, deixa cada vez mais longe os vestígios da origem humilde. Uma vez conquistado o alvo, não raro, o beneficiário retribui a sua ascensão de um modo irônico, com a repressão do "chicote" à classe que permanece ao chão ou que lhe serviu de degraus na escalada.

Além desse movimento, que leva o malandro à elite, há um outro, ainda mais irônico, porque é o seu contrário, e utiliza a pele do malandro para o enfrentamento dessa elite. Assim, a ponta do "chicote" irônico e impulsionador da "malandragem", semelhante à língua de uma serpente, bifurca-se com essa outra situação singular gerada pela síntese do rico que se vê, de alguma maneira, ligado ao

mais pobre e, por ele, desafiado. Essa inversão da dominação gera uma ambiguidade ainda maior na malandragem, porque se realiza no terreno da dúvida, entre a intencionalidade preparada pelo mais fraco e a desconfiança fantasmagórica instalada na consciência do mais poderoso socialmente. Essa conquista "malandra", em que o aparentemente favorecido, no lugar do "favor", contra-ataca como um desafiador, abala as estruturas dessas relações e desenha um interessante esquema social: um triângulo formado, conforme a impulsão dialética, no alto, pelo vértice do poder das elites e, no baixo, pelo vértice das classes menos favorecidas e vítimas dessa disposição social; no ponto da síntese, o vértice da "malandragem", conhecido historicamente como um mecanismo de compadrio, favorecimento e enriquecimento.

Nessa mesma síntese é que queremos localizar, também como fruto dessa dialética, um movimento de contrafluxo, de natureza irônica porque inverte o "mecanismo do favor" (Schwarz, 1977) numa espécie de "traição", deflagrando na aparência da aproximação uma forma de "vingança". Essa forma pode ser desenhada de uma maneira sutil, com mais saliência ou ironia. São formas que ajudam a configurar a estrutura triangular. A mesma estrutura que desenha tanto um triângulo amoroso quanto esse triângulo social, em que ficam bem situadas certas figuras femininas, que conseguem, num contexto elitista, machista e patriarcal, inocular o veneno da traição. É o caso famoso de Capitu, que espelha alguns traços da silhueta que Chico Buarque compôs para a sua personagem Matilde.

É para o ponto intermediário dessa construção dialética, nas suas duas bifurcações, que convergem alguns dos indicadores dos sentidos mais profundos do livro, que emergem implicitamente nas entrelinhas dessas relações, manifestando-se no processo narrativo, acertadamente, meio acobertados, como se dá na realidade de nossa sociedade. É o caso, por exemplo, do preconceito racial no Brasil, que é negado na superfície dos discursos, mas confirmado histórica e cotidianamente no plano mais concreto das relações sociais. Aqui, para ficarmos em um exemplo, em uma situação inversa, a ficção deixa flagrar o preconceito em uma bela construção discursiva que

encena a disposição dialética referida: "Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha" (p.66).

Tomado como um dos sentidos principais, o sentimento do preconceito pode ser visto como o pigmento do elemento eleito como culpado e detonador da derrocada da família: o casamento de Eulálio d'Assumpção, com a mulata Matilde. O outro sentimento é o ciúme, mais corrosivo e diretamente derivado do casamento: "O ciúme é então a espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe nos outros a culpa de sua feiúra" (p.62).

Na trama do romance, os dois sentimentos apresentam-se articulados como os fios do chicote, que se unem para desferirem os três tipos de golpes: o que imprime a marca do poder, da elite sobre o pobre, castigando do alto para o baixo; os outros dois, formados pela síntese desse encontro, com seus movimentos bifurcados nas duas direções apontadas: o do malandro que se une à elite e o do malandro que, por algum motivo, se coloca contra ela e dela se vinga. O preconceito é recorrente nas relações que ligam o alto ao baixo e aparentemente sublimado ou quase anulado quando o patrão se aproveita da escrava. Nesse instante, o contraveneno, o ciúme, cresce na dor da esposa traída: "Sabendo-se desprezível, apresenta-se com nomes supostos e, como exemplo cito a minha pobre avó, que conhecia seu ciúme como reumatismo" (p.62). Por ser a dor do outro, o narrador vinga-se com a sua ironia: "Contam que ela gania de dor nas juntas, na fazenda na raiz da serra, cada vez que meu avô ia procurar as negras. Mas se declarava indiferente às andanças dele, que sempre teve esses vícios, desde fedelho se metia entre as escravas nas propriedades do seu pai, o barão negreiro" (p.62). Claro que a indiferença faz parte da aparência em que se esticam os elos dessa corrente: "Minha avó não deixava por menos, jurava que seu marido era o pai dos filhos de Balbino, o leal criado" (p.62).

É precisamente esse o elo irônico que ata a história da avó ao neto. Disfarçado na espacialidade do chalé de Copacabana, construído pelo avô para que a esposa, isolada, "mitigasse seu sofrimento com banhos terapêuticos", vamos encontrar o neto morando no mesmo

chalé, casado com Matilde, "com o propósito de passar a vida inteira a seu lado" (p.62). Nesse mesmo capítulo nasce a filha do casal, Maria Eulália, e a flor do ciúme amarela – o verdadeiro elo que liga a avó ao neto –, precipitando a separação: "E com meu tronco eu a apertava, eu a espremia a valer, eu quase a esmagava na parede, até que Matilde disse, eu vou, Eulálio, e seu corpo tremeu inteiro, levando o meu a tremer junto" (p.67). O jogo e a disposição do pronome de primeira pessoa mimetizam o desenho da relação social: o poder e força do marido são desafiados pelo "eu" de Matilde, que inicia o desafio da separação.

A história dessa separação e do ciúme despertado pela desconfiança do relacionamento de Matilde com o engenheiro francês Jean-Jacques Dubosc, logo depois do casamento e do nascimento da filha, é que o narrador vai contar, repetida e demoradamente, como um ritual incorporado aos seus medicamentos, durante a narração convalescente. Paralelamente a essa história fragmentada, que é contada para a enfermeira e a filha registrarem, é repetida, quase que com a disposição de um refrão, a cantilena do pedido de casamento à enfermeira, como uma tentativa de restituição idealizada da paixão que teve por Matilde no relacionamento ainda ligado à fazenda na raiz da serra. Por isso o pedido de casamento descarta o chalé de Copacabana ("já veio abaixo, e de qualquer forma eu não moraria com você na casa de outro casamento") e vem acompanhado com as ofertas de moradia na fazenda da "feliz infância" ou no casarão de Botafogo, construído pelo pai. Ocorre que a fazenda foi desapropriada em 1947 para passar a rodovia e o casarão, comprado pela embaixada da Dinamarca, "por causa das trapalhadas do genro", já virou estacionamento e um centro médico de dezoito andares. No presente da vida do narrador e dentro do quadro da sua enfermidade, o que sabemos é que esses fatos consomem e alimentam o restante da sua vida. Por isso, de concreto, dispomos apenas dessa moldura da narração: "Estou pensando alto para que você me escute. E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí? (p.7). Ou seja, dispomos apenas do relato dessa história, uma vez que, ao contrário dos romances

de Machado de Assis citados, esse narrador, embora esteja na velhice e à beira da morte, como o casmurro Bentinho e o defunto Brás Cubas, não é um escritor. Talvez pelo fato que esse narrador, no fim de sua vida, tenha que encarnar o papel de um personagem decadente, pobre e infeliz, convalescente no leito de um hospital precário, ameaçado de ser transferido para um público. É o giro irônico em que o autor gravou o percurso da roda da fortuna da saga familiar: da fidalguia remota e da malandragem de sempre à miséria atual.

Triangulações de uma família: a herança do "favor"

O capítulo 4 do livro exemplifica bem como funciona o aludido "mecanismo do favor". O narrador coloca-se no centro de uma esfera linguística erudita, exigindo que o seu relato seja transcrito na norma culta: "Antes de exibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados" (p.18). Há aí um rebaixamento da enfermeira, que "deve" anotar a sua fala, pois esse acordo não está explícito e emerge na moldura do monólogo, da mesma maneira que o reiterado pedido de casamento. Por essa esfera de ação, a enfermeira ocupa um degrau social abaixo do narrador, que, de outro modo, aceitando o casamento, pode subir e aparentemente igualar esse degrau social. Pois é aí que mora o implícito: como virá a cobrança do "favor" ligado ao enlace matrimonial?

A resposta será dada, indiretamente, de duas maneiras. No final do livro, quando o narrador ainda menino lembra-se de uma cena do tetravô louco, solitário e ridicularizado, agonizando num hospital de campanha: "Então abriu passagem uma jovem enfermeira, que se debruçou sobre meu tetravô, tomou suas mãos, soprou alguma coisa em seu ouvido e com isso o apaziguou" (p.195). A cena reitera a situação do narrador durante toda a narrativa, sugerindo uma duplicação. Primeiro, em termos ideológicos, o arranjo que liga o sátiro, irônico e "célebre general Assumpção" aos agrados de uma enfer-

meira reduplica o comportamento do narrador no livro todo. Depois, em termos formais, a circularidade que sobrepõe a situação do narrador à morte do tetravô, na frase que termina o livro e, ao mesmo tempo, deixa-o em aberto: "Depois passou de leve os dedos sobre suas pálpebras, e cobriu com lençol seu outrora belo rosto" (p.195). A circularidade parece não só dar continuidade à história do narrador como sugere a perpetuação dos elos desejados pelas gerações da "dinastia do chicote".

A segunda maneira de manifestação do poder herdado por essa dinastia ocorre implicitamente no livro todo e é dessa relação que virá o contragolpe, o "leite derramado". Por isso, querer buscar os ingredientes dessa história é o mesmo que tentar recuperar o "leite derramado", a metáfora que simboliza toda a relação de Eulálio com Matilde. Por ser uma relação dupla, de poder e sedução, a dubiedade articula as duas pontas aludidas da malandragem: de Eulálio para Matilde, ou seja, do mais poderoso socialmente ao dependente do "favor", movimento tingido pelo sentimento do preconceito; o seu contrário, de Matilde para Eulálio, como uma forma de "vingança", percurso temperado pelo ciúme e suspeita de traição.

Nesse capítulo, especialmente, exemplificam-se como os elos mais evidentes dessa dominação manifestam-se genealogicamente. A partir da preocupação gramatical com o texto transcrito do relato, o narrador constrói a ponte que vai buscar disfarçadamente a ligação desse pretexto com o aspecto social implicado, sugerindo que o que está implícito na sua relação com a enfermeira é o que deixa explícito na continuidade do relato. Primeiramente chama a atenção da enfermeira para grafar corretamente o nome de família: Assumpção e não Assunção. Depois, ironicamente, como essa ortografia aponta uma ligação social que lembra, na perda das letras e junção do sobrenome, algo da monstruosidade apontada por Antonio Candido: "Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos" (p.18).

Trata-se de um relato que vai da exploração do outro como um objeto à perversidade da transformação sádica que liga esses polos

numa relação de prazer e dor. A continuidade da frase citada é justamente o elo dessa ligação: "Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavalariço do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância" (p.18). A relação entre os dois é muito próxima e, inversamente, de admiração de Eulálio: "me fascinavam seus malabarismos com uma laranja nos pés, quando nem se falava em futebol" (p.18). Com o distanciamento escolar, perdem-se as afinidades e são restabelecidas as posições: "Só o reencontrava nas férias de julho, e então volta e meia lhe pedia um favor à-toa, mais para agradar a ele mesmo, que era de índole prestativa" (p.19).

Acompanhando o jogo da dubiedade, a narração, ao deixar, nesse momento, o sentido de uma expressão em aberto ("às vezes também o chamava para ficar ali à disposição"), ata-o ao tempo verbal no presente, fazendo o leitor inicialmente confundir o Balbino com a enfermeira, o que será confirmado posteriormente: "Daí a eterna impaciência, e adoro ver seus olhos de rapariga rondando a enfermaria: eu, o relógio, a televisão, o celular, eu, a cama do tetraplégico, o soro, a sonda, o velho do Alzheimer, o celular, a televisão, eu, o relógio de novo, e não deu nem um minuto" (p.19). Nesse processo de presentificação do passado do jogo narrativo e na elaboração discursiva, dá para se ver como o "eu" sobrepõe-se às pessoas, fundindo-as em coisas.

No fluxo de consciência do monólogo, o olhar da enfermeira lembra um sapo, que leva o narrador ao tempo da fazenda, no exercício de seu poder: "Você me olha assim como eu na fazenda olhava um sapo, horas e horas estático, fito a fito no sapo velho, para poder variar os pensamentos. Durante um período, para você ter uma ideia, encasquetei que precisava enrabar o Balbino" (p.19). O pensamento, agora, tornado fixo, desfia o enredo desse caso: "Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino" (p.19). É esse poder hereditário que toma o outro, em todos os sentidos, como propriedade: "Fui tomando gosto por aquilo [...]. Só me faltava ousadia para a

abordagem decisiva, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de primícias, ponderações tão acima de seu entendimento, que ele já cederia sem delongas" (p.20).

A falta de limites e a liberdade de invasão são reafirmadas pelo texto no seu processo de composição. Por isso a história de Balbino agora se liga à de Matilde, que entra na história ao mesmo tempo como vítima desse pensamento e agente do seu enfrentamento, com o desafio da separação: "Mas por esse tempo felizmente aconteceu de eu conhecer Matilde, e eliminei aquela bobagem da cabeça. No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor" (p.20). É essa "ironia fina" e "estilo refinado", como em Machado, que vão desfiando as ligações subterrâneas desses "demônios familiares", nos dois sentidos: "Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo" (p.20). Assim, o "leite" começa a derramar: "Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantavam na missa de meu pai" (p.20).

Com a saída de cena do pai, inicia-se o processo de sedução, que lembra muito Capitu: "Porque assim suspensa e de cabelos presos, mais intensamente ela era ela em seu balanço guardado, seu tumulto interior, seus gestos e risos por dentro, para sempre, ai. Então, não sei como, em plena igreja me deu grande vontade de conhecer sua quentura" (p.21). Na continuidade da cena, "com essas fantasias profanas" na hora da "comunhão", o texto, em síntese carnavalizada, propõe essa solução: "Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria, sentada ao órgão que não era mais um órgão, era o piano de cauda da minha mãe" (p.21). Da luz do fim do túnel das lembranças, o texto termina a viagem da memória no presente: "Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei no sonho (p.21).

Na rede de relações tramada pelo capítulo, podemos ver pontuado o triângulo social já referido. O vértice do poder hereditário ocu-

pado por Lalinho, que chegou aí pelo caminho mais provável da malandragem torcida e urdida na linhagem da família e por meio da narração esquiva da sua prosa. No degrau abaixo, o Balbino de Assunção Neto, descendente de escravos e portador da marca da obediência: "Balbino pronto me obedecia, e suas passadas largas começaram de fato a me atiçar" (p.19). No vértice formado pela síntese dessa dialética, a figura da fascinação: "Mas agora, no momento em que o órgão dava a introdução para o ofertório, bati sem querer os olhos nela, desviei, voltei a mirá-la e não pude mais largar" (p.21).

Essa relação triangular marca o nascimento do núcleo amoroso, que tem como reflexo um importante momento da história brasileira, em que se inicia a mistura dos descendentes brancos europeus com as descendentes negras africanas, aflorando a metáfora que dá título ao livro. Por sua vez, essa mistura não será completa, pois se a tinta do preconceito é ainda uma mácula na sociedade, a diferença social continuou no processo de distanciamento das classes em uma sociedade muito desigual. Para vencer essas duas barreiras, na perspectiva ainda machadiana, que Alfredo Bosi (1999) tão bem captou, só pelas vias do patrimônio ou do matrimônio. O matrimônio surge, aqui, como uma terceira via, pois nesse entrave dialético, Matilde se configura como a causa do rebaixamento do narrador, a nódoa do "leite derramado" e, ao mesmo tempo, o fruto do seu desejo, o "sabor" da mistura que jamais será esquecido. Resultante da ambiguidade dessa síntese, esse amor é a causa da felicidade e perdição de Eulálio, escondendo na casca do prazer a polpa amarela do ciúme que azeda o fruto. Eis a causa e o segredo dessa relação regida pelo pêndulo da dor e do prazer, que Machado de Assis (1986, v.2) projetou como paradigma de sadismo no conto que faz a junção desses dois termos: "A causa secreta".

A árvore na descendência

Eulálio Montenegro d'Assumpção, protagonista e narrador da história, é o centro a partir do qual partem os ramos da grande árvo-

re genealógica. Mais do que isso, ele é o ponto de ruptura entre duas realidades, a do passado, em que a família se aloja nos vários compartimentos da elite, e a do presente, em plena decadência, do tronco aos brotos mais recentes. Essa linha divisória é por ele mesmo demarcada: "Eu não queria ser Eulálio, só mesmo os padres me chamavam assim nos tempos do colégio. A me chamar Eulálio, preferia envelhecer e ser sepultado com meus apelidos infantis, Lalinho, Lalá, Lilico" (p.31). Na continuidade dessa linha, descarta todos os ascendentes: "O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome que um eco" (p.31).

Na vida da personagem, a ruptura ganha consistência justamente nas exéquias do pai, cujo eco é permanente. Por isso, o narrador, da porta da igreja passa para o seu interior, no momento do sacramento, entre o ofertório e a comunhão, e desenvolve a cena que ficou cortada anteriormente, quando os seus olhos fecharam-se à vista de Matilde. Agora a comicidade da cena é exposta e leva-o, depois de vários arrebatamentos obscenos, à compreensão do desejo verdadeiro e da herança paterna: "Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria me apossado da volúpia do meu pai, assim como da noite para o dia herdara gravatas, charutos, negócios, bens imóveis e uma possível carreira na política" (p.33). Todos esses bens não chegaram a Eulálio ou ele os perdeu. A volúpia, no entanto, permaneceu: "Olhando meu corpo, tive a sensação de possuir um desejo potencial equivalente ao dele, por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher" (p.33). Daí a sua paixão e fidelidade ficarem numa ordem inversamente proporcional aos desejos de Matilde.

Da parte da mãe vem o preconceito, na frase sempre repetida, mas cada vez com mais informações: "Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado correligionário do meu pai" (p.30). Pois logo depois ficamos sabendo que as filhas do deputado federal são "seis irmãs branquinhas" e, no último capítulo, a revelação, como a pá de cal das humilhações sofridas numa tentativa de reconciliação com o sogro:

"Ah, sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família, dito isso o doutor Vidal deu meia-volta para subir a escada, e um dos seus puxa-sacos me barrou o caminho" (p.192).

Essa porta fechada significa o fim das influências do pai, no momento em que é rompido o elo da tradição do poder familiar. O início do rompimento dá-se com a chegada do engenheiro francês Dubosc, chefe da companhia de armas Le Creusot & Cie, da qual Eulálio tornou-se, no lugar do pai, seu representante no Brasil. Mas são as armas pessoais, como a esperteza e a violência, que começam a ser trocadas, na guerra camuflada em que se torna a vida de Eulálio: "Mal tinha chegado ao país e queria encontrar todas as portas abertas, ou senão explodi-las a dinamite. Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes" (p.43). O encadeamento das influências, dos padrinhos e medalhões, que era esperado, não vem, fechando o caminho dessa metáfora das portas ou do jeitinho brasileiro: "Por ser um jovem inexperiente, como o francês pela aparência me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido no labirinto com setecentas portas. Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha" (p.43).

Com as portas fechadas, pois Eulálio não dispunha mais do poder político do pai, que foi perdido para o seu ex-correligionário, o agora o oposicionista liberal, deputado Vidal, pai adotivo de Matilde, com quem se casa e começa a desenvolver a tormenta do ciúme com a aproximação de Dubosc: "Eu cogitara mesmo em levá-la à recepção da embaixada, e para a ocasião ela havia feito as unhas e separado um vestido cor de laranja" (p.45). Mais que o ciúme, o abandono de Matilde e as desconfianças de traição foram os motivos do desencadeamento da crise que o personagem não conseguiu superar, tornando o centro da narração: "Sem Matilde eu andava por aí chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos de que se fala. Era como se a cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher" (p.56).

À crise amorosa junta-se a crise financeira, o *crack* da bolsa de Nova York, em que a família perde a sua fortuna internacional. É a última viagem de Lalinho, constatando a falência em Paris e Lon-

dres. De volta ao Rio de Janeiro, passa a viver da mesada da mãe e da humilhação das perdas do prestígio do pai, da representação da companhia de armas e da sua própria honra: "E pelos cochichos compreendi que o nome do meu pai, notável da República, caíra de um jeito grosseiro na boca do povo, Assumpção, o assassino? Assumpção, o corno? O momento político também era delicado, ministros vacilavam, e muitas horas amargamos em antessalas do governo, Dubosc e eu" (p.56).

O casamento, reprovado tanto pela mãe, pelo motivo do preconceito, quanto pelo pai de Matilde, que a deserdou, pelo motivo da gravidez, realizou-se em cerimônia discreta e constrangedora. A união acaba revelando que Matilde não era filha legítima, mas "fruto de uma aventura do deputado, lá para as bandas da Bahia", assim como foi indiciado, na infância, que Lalinho era adotivo. Nessa cadeia de traições, um dia Lalinho desafia a mãe e ouve que entre os Montenegro de Minas Gerais ninguém tinha beiços grossos como os dele, devolvendo-lhe a ofensa no mesmo tom: "E agora lhe perguntei [...] por que ela nunca me contara que tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim" (p.75).

A jovem Matilde, que o fascinou pela beleza e sensualidade, é sempre caracterizada disforicamente no plano social e cultural: "Pouco sabia de ciências, geografia e história, apesar de ter estudado no Sacré-Coeur. Aos dezesseis anos, quando deixou o colégio para casar comigo, não tinha completado o curso ginasial" (p.45). Mas é justamente a partir do ponto que distancia a cultura erudita, que a elite quer separar da "mestiçagem" da cultura revelada por Matilde, que começam as preocupações de Eulálio e inicia-se a atração de Dubosc: "Le maxixe!, exclamou o francês, é magnífico o ritmo dos negros!, e nos pediu que dançássemos para ele ver. Mas eu só sabia dançar a valsa, e respondi que ele me honraria muito tirando minha mulher" (p.65).

Assim, sempre acompanhado da batidinha de limão, Dubosc começa a vivenciar sua atração pela jovem esposa de Eulálio: "O francês, muito alto, era um boneco de varas, jogando com uma boneca de pano. Talvez pelo contraste, ela brilhava entre dezenas de dança-

rinos, e notei que todo o cabaré se extasiava com a sua exibição" (p.65). A partir daí a escala do ciúme cresce na proporção inversa da vulgarização em que situa Matilde. Por outro lado, num plano escondido e todo indicial, a ligação de Matilde com o francês se acentua e a separação acontece, com o abandono da esposa, fechando a mais cara porta da vida de Eulálio: "Até o fim deixei todas as portas abertas para ela, mas eu não deveria lhe falar tanto assim da minha mulher" (p.47). Os índices desse abandono já estavam plantados no processo de sedução e conquista, nos encontros noturnos escondidos da mãe de Eulálio: "Quando dava por mim, estava colado nos ladrilhos da parede, porque num deslize Matilde sempre escapava. [...] Muito mais tarde, depois que ela saiu da minha vida, mantive o capricho de procurá-la do mesmo jeito, toda noite no chalé de Copacabana" (p.46). As portas da sociedade que não se abriram para Eulálio permitiram a fuga de Matilde e a abertura para a insinuação do triângulo amoroso da história.

O motivo da fuga de Matilde é a incógnita que o faz recontar a sua história repetidamente, como uma maneira de buscar a solução entre muitas hipóteses, que não passam de histórias inventadas, principalmente para a filha, para esconder a verdade: "É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história se extraviar" (p.98). Assim, cada uma das versões são desmentidas, como é o caso da mais reiterada, a morte no parto por eclampsia: "Para mim era sempre um choque ouvi-la falar assim, embora eu mesmo tenha inventado que sua mãe morrera em nosso leito ao lhe dar a vida. Pareceu-me a princípio uma boa história, capaz de incutir brios na filha, ao mesmo tempo que proporcionava à mãe uma saída triunfal" (p.121).

Maria Eulália é a filha do casal e rompe a dinastia masculina dos Assumpção. Na narrativa, reveza no papel de ouvinte com a enfermeira. Nas raras visitas que faz ao pai, é sempre vítima das suas ironias a respeito do fracassado casamento: "E eu me esforçava em partilhar os seus deslumbramentos, a ponto de lhe dar os parabéns quando você me mostrou seu passaporte, onde ao sobrenome Assumpção se acrescentara um Palumba" (p.37). Filho do "velho

Palumba", que "enriqueceu em São Paulo estripando porcos", Amerigo Palumba, quando as "bandas antifascistas incendiaram seus frigoríficos", mudou-se para a capital e, aparentando extravagante riqueza, enganou-os: "Até que Amerigo Palumba me deu o bote e sumiu. [...] Chegavam as faturas, as prestações do conversível, da companhia de navegação, do antiquário, de todo lado explodiam apólices, hipotecas, papagaios, e você me dizia, eu não disse?" (p.37). Do casamento restou a semente desse bem humorado ditado: "pai rico, filho nobre, neto pobre. O neto pobre calhou de estar na sua barriga, Eulálio d'Assumpção Palumba, o garotão por nós criado, que cresceu rebelde com toda a razão" (p.38).

O neto, além de compensar o filho que não teve, mereceu os cuidados do avô, que o levava ao Senado e à escola, onde desenvolveu gosto pela história e política. Tornou-se comunista e, no lugar de chegar a um conselho de ministros ou ao comitê central do partido, como queria o avô, foi preso com a Revolução Militar de 1964. Engravidou "outra comunista, que teve um filho na cadeia e na cadeia morreu" (p.38).

Nascido no hospital do Exército e órfão de pai e mãe, o bisneto também foi criado pelo avô, que, para agradar a filha, deu-lhe o nome de Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior. A diferença em relação ao neto é que o menino começou a "pretejar", ou seja, "os cabelos dele se encresparam" e o "nariz de batata engrossou mais ainda". Enquanto o narrador tenta justificar que "Matilde tinha a pele castanha", a filha aponta os traços da descendência materna: "está na cara que esse aí puxou à minha mãe mulata" (p.149). Mulherengo, encarnou também o trisavô e, entre tantas aventuras, namorou "uma menina muito branquinha", que o chamava de "negão". Eulálio, ofendido pelo bisneto, responde à menina que "o negão aí é descendente de dom Eulálio Penalva d'Assumpção, conselheiro do marquês de Pombal" (p.150), fazendo encontrar as duas pontas da narrativa num círculo que começa fechar-se: o bisneto brasileiro com a origem familiar europeia.

O círculo fica ainda mais comprimido quando o narrador descobre que a menina morava na praia de Copacabana, no mesmo ende-

reço do antigo chalé, com a avó que tem o nome de Anna R. S. V. P. de Albuquerque, ou seja, a irmã caçula de Matilde, selando o encontro irônico do bisneto "negão" com a prima "branquinha", filha da irmã de sua bisavó. Esse primeiro círculo envolve uma lição de ironia ao preconceito, por meio de dois movimentos: do branco ao negro, representando a história da ascensão e decadência da família Assumpção; do mulato ao branqueamento, com o reencontro da família numa relação consanguínea, ainda que com uma prima em grau distante. Nesse entrecruzamento de raças e gerações reencontra-se a ideia da "mistura" e suas consequências preconceituosas. Por isso, o desfecho da cena também é irônico: o bisneto é morto em um motel por uma "quarentona jeitosa", dona de um carro de luxo e foi enterrado como um suposto delinquente, sugerindo ao narrador "o fim da linha dos Assumpção" (p.153).

Engano seu, pois a linha ainda se comprimia num círculo mais estreito com o nascimento do filho do bisneto: "Pelo sim, pelo não, criamos o garoto, que recém-nascido nos foi entregue em domicílio pelo chofer particular de madamme Anna Regina de Souza Vidal Pires Albuquerque" (p.168). Agora é o próprio narrador que tem dúvidas da ascendência do rapaz, dado como filho póstumo de seu bisneto negro, pois o seu "tataraneto, Eulálio d'Assumpção Palumba Neto, metido a galã", tem cabelos claros ondulados e, para Maria Eulália, "seus olhos azuis lembram os do meu avô, num retrato a óleo que se perdeu por aí" (p.168). O destino desse não foi o comunismo, mas o consumismo, por meio do qual e com a ajuda de sua esperteza comercial recuperou um pouco do prestígio conquistado pelo pai de Eulálio, incluindo as viagens internacionais. Graças ao seu sucesso, o narrador tem um convênio que lhe paga o hospital: "Sou muito grato ao garotão, mas para ganhar milhões sem instrução alguma, deve ser artista de cinema ou coisa pior, pode escrever aí" (p.78). A maneira das novas gerações ganhar dinheiro contrasta com a antiga, na sua visão: "Mas o dinheiro dos Assumpção sempre foi limpo, era dinheiro de quem não precisa de dinheiro. Saiba a senhora que ao ganhar do presidente Campos Sales a concessão do porto de Manaus, meu pai era um jovem político bem-conceituado,

sua fortuna de família era antiga" (p.78). Ao contrário dos novos tempos, que trocaram as vantagens políticas por meios ilegais: "Porque meu tataraneto, você sabe, faz comércio de entorpecentes, acho que outro dia o vi com a namoradinha nessa televisão, os dois algemados num aeroporto, escondendo a cara" (p.120).

O fecho do círculo e uma triangulação

Antes da prisão, o tataraneto e sua namoradinha oriental, Kim, presentearam Eulálio com charutos, vinho, um bolo para o seu aniversário de 100 anos e uma viagem de cocaína, que o levou ao delírio de um encontro com Matilde e a um tombo no banheiro, motivo pelo qual está internado no hospital. Antes ainda, o garoto vendeu o apartamento em que Eulálio e sua filha moravam para um próspero pastor, que os levou para uma casa de um só cômodo pegada à sua igreja nos arredores da cidade. Nessa viagem os dois reencontram a origem na antiga fazenda na raiz da serra, agora transformada: "Adiante a casa amarela, com o letreiro Igreja do Terceiro Templo na fachada, estava erguida provavelmente sobre os escombros da capela que o arcebispo abençoou em mil oitocentos e lá vai fumaça" (p.178). O aspecto mais significativo da transformação imposta pelos novos tempos à cidade e à família é o movimento de decadência em que se molda agora o triângulo social.

No alto, ocupando o lugar de outrora dos ascendentes de Eulálio, o pastor Adelton, "um homem de Deus, antes que agiota" e o seu poder divino: "Deus é poder, Deus é poder" (p.178). Na base do triângulo, passando pelo vértice da dependência do "favor", agora prestado ao pastor, para o alojamento definitivo na casa dos pobres, o vértice em que se comprime o grosso da população: "São os pobres, expliquei, mas para minha filha eles podiam ao menos se dar o trabalho de caiar suas casas, plantar orquídeas" (p.177). Desse vértice não restam muitas opções: ao Eulálio, a indigência do hospital, uma vez que a filha vendeu até o jazigo da família, e a lábia dessas histórias, que reinventa como sobrevivência na memória. À filha, o

tratamento psicanalítico ou a mão de Deus, que conforta os pobres, podendo, com certo jeitinho, até ajudá-los também: "Quem sabe assim ela me preservaria dos vexames que venho sofrendo ultimamente, quando solta o verbo nos cultos evangélicos, dando testemunho de suas tribulações passadas até o dia em que encontrou a mão de Deus" (p.192).

Se o pai passa o seu tempo inventando versões da fuga de Matilde, Maria Eulália junta todos esses ingredientes para compor a poção da culpa dos pecados da mãe com a mistura da pregação bíblica: "E por culpa dessa mãe, devassa como a mulher do profeta Oseias, minha filha diz que cresceu sem amigas, levando trotes no telefone, e pior que ser chamada de filha-da-puta era a pecha de carregar a doença de Lázaro" (p.193). Enquanto isso, Eulálio procura se afastar da nova realidade em que está incluído: "E eu sou obrigado a ouvir essas enormidades no alto-falante, Maria Eulália expõe sua mãe ao juízo daquela gentalha da igreja. Não vai aí a intenção de ofender os humildes, sei que muitos de vocês são crentes, e nada tenho contra a sua religião" (p.193). Mas a arma que lhe resta é ainda o velho preconceito: "Talvez até seja um avanço para os negros, que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço" (p.193). É esse o ponto de ligação com Matilde, cuja ferida continua aberta na memória: "Tampouco contra a raça negra nada tenho, saibam vocês que meu avô era um prócer abolicionista, não fosse ele e talvez todos aí estivessem até hoje tomando bordoada no quengo" (p.193).

A dor do ciúme

No leito do hospital, narrando para a enfermeira ou à filha, o tom é sempre melancólico: "Mas bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz" (p.10). É essa lambada intermitente que não lhe sai da memória e desencadeia a dor insistente, não do corpo, mas da perda que fustiga a alma:

"Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida" (p.10). Desse ponto da ferida, a narração expande para os círculos mais familiares da memória, atingindo lugares mais remotos, mas que permanecem agarrados aos fiapos das lembranças: "Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida" (p.184).

De dentro desse círculo, como uma pedra atirada à superfície de um lago, a memória tenta entender o motivo da traição: "saibam os senhores que, só da minha mulher, ainda tenho na cabeça um baú repleto de reminiscências inéditas" (p.185). Nesse relato de sua existência, o que ainda não foi repisado são alguns detalhes acrescentados ao final da narração, sempre com o intuito de "engambelar" as enfermeiras e também os leitores, "forjando memórias fabulosas" (p.183). É o caso das cartas enviadas de diversos lugares pelo doutor Blaubaum, marido de Eva, o casal que frequentava a praia e o chalé de Copacabana, juntamente com o francês Dubosc, no início do casamento com Matilde. Assim como, anteriormente, num acesso de ciúme, Eulálio invade o quarto de hotel de Dubosc, pensando encontrar Matilde em sua cama e, no lugar dela, encontra a mulher do médico, das cartas, muitas delas não abertas, de medo e covardia, ficam, além das suspeitas, novas versões do desaparecimento de Matilde e os índices de sua provocação. Por isso, a mais expressiva, que poderia explicar a "notícia da trágica desaparição de Matilde", fica intacta, ameaçando com o seu selo cor de abóbora: "rocei com a unha as pontas do lacre grená, era como coçar casca de ferida" (p.189).

No fim da vida e na miséria em que se encontra, o narrador só não perde a soberba com que tenta encobrir o seu fracasso: "Mas ao deixar a carta intacta em seu envelope lacrado, creio ter feito a vontade de Matilde, que quis sair da minha vida como desaparecem os gatos, com pudor de morrer à vista do seu dono" (p.190). O dono traído é a causa da grande ferida. Por mais que queira curá-la no hospital, sangra cada vez mais pelo veneno da memória: "Logo que

fui abandonado costumavam cochichar pelas minhas costas [...] sobre eventuais amantes da minha mulher. Porém agora faziam profundo silêncio à minha chegada, como se eu estivesse promovido a uma categoria respeitável de marido enganado" (p.187). É por meio dessa categoria que ele se junta também a outros narradores e vítimas do fantasma da traição na literatura brasileira, como o Dom Casmurro. Nesse sentido, em lance de grande inventividade, Chico Buarque insinua em Matilde a traição das ondas de Capitu, mas desenhadas no símbolo da cidade como o motivo desencadeador da crise do casal: "E ao despertar, talvez só se lembrasse vagamente de ter sonhado com o desenho das ondas em preto-e-branco, no mosaico da calçada de Copacabana" (p.165). Com essa imagem, o romance se arma de uma metáfora de grande alcance, insinuando na inocência do folguedo o peso do jogo social: "A calçada onde em tempos ela saltitava como se jogasse amarelinha, porque não podia pisar senão nas pedras brancas" (p.165). O passado já continha o presente, como na dúvida de bentinho entre a casca e a fruta: "E onde eu agora caminhava trôpego, trançando as pernas, pois apenas roçasse um pé nas pretas, cairia no inferno. Acho que o inferno era a doença de Matilde" (p.165).

Preconceito e ciúme são as feridas que se abrem na pele de um contexto mestiço: "Seria exibida pelo amante nos salões de Paris, como séculos atrás uns índios tupinambás na corte francesa, encantaria a metrópole com seu maxixe, seu francês esdrúxulo e sua beleza mestiça" (p.156). É essa beleza que lhe dá prazer e ao mesmo tempo gera a dor do ciúme. Assim dispostos, são sentimentos antitéticos, mas aproximados por uma mesma força – a beleza mestiça de Matilde – fundem-se num processo complexo de paixão e sofrimento, vitória e perdição, êxtase e melancolia, num corpo atormentado pela sombra: "E se algum dia encontrasse Matilde com outro, mais que olhar Matilde eu olharia o outro, eu necessitava saber como era esse homem, para dar substância ao meu ciúme" (p.164). O outro não é o amante, mas a amada, a síntese de um choque de cores de um país mestiço, cuja aquarela a elite e seus descendentes procuram ignorá-la com seus mecanismos de poder. Por isso, das ondas do mar de

Capitu às ondas da memória de Eulálio, o romance fecha o seu último círculo, como o último risco da pedra no lago, ligando o estado atual do narrador à morte do fundador da linhagem dos Assumpção: "Então abriu passagem uma jovem enfermeira, que se debruçou sobre meu tetravô, tomou suas mãos, soprou alguma coisa em seu ouvido e com isso o apaziguou. Depois passou de leve os dedos sobre suas pálpebras, e cobriu com o lençol seu outrora belo rosto" (p.195). Nessa circularidade e sobreposição de personagens é o tempo que surge como o melhor "emplasto" para curar a "melancolia da humanidade". Mas, ao contrário de Brás Cubas, se a morte do "célebre general" pode conter a morte do personagem Eulálio, ironicamente pode também significar a morte do narrador.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: ______. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p.55-64.

BANDEIRA, M. Evocação do Recife. In: ______. *Estrela da vida inteira*. Introdução de Gilda e Antonio Candido. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p.104-7.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: ______. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassai. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.159-212.

BENJAMIN, W. O narrador. In: ______. *Obras escolhidas I*: magia e técnica, arte e política. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.197-221.

BOSI, A. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: ______. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

______. Dialética da malandragem. In: ______. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p.19-54.

HOLANDA, C. B. *Leite derramado*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3v.

MELO NETO, J. C. Dentro da perda da memória. In: ______. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.44-5.
SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

3
Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: repetição e montagem como problematização da autoria

Arnaldo Franco Junior[*]

As obras de Dalton Trevisan e Valêncio Xavier facultam, cada uma à sua maneira, inúmeras reflexões sobre as relações entre criação artística e determinados valores estéticos e ideológicos como autoria, originalidade, novo. Uma delas pode ser formulada com base nas relações entre os seus respectivos processos de criação-produção literária e seus efeitos sobre a noção de autoria, provocando um curto-circuito nas bases dessa noção que enforma a, nos termos de Octavio Paz (1984), *tradição moderna*, também caracterizada por Harold Rosemberg (1974) como *tradição do novo*.

A obra do contista e romancista Dalton Trevisan pauta-se por um processo de produção-criação singular: o autor submete-a a um contínuo processo de revisão e de condensação, operado por elipse e supressão de elementos, a cada nova edição de seus livros. Submete-a, também, por vezes, a uma atualização das referências mobilizadas no texto, sem, no entanto, deixar de condensá-la. A título de exemplo, podemos citar o conto "Em busca de Curitiba perdida". De versão para versão, a extensão do texto diminui significativa-

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professor-assistente-doutor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

mente em razão dos procedimentos de condensação (elipse, supressão de elementos etc.) e, se acompanhadas cronologicamente, as versões revelam uma constante atualização de referências a fatos, espaços, personagens da cidade de Curitiba. Lidas em conjunto, as várias versões contam, também, a história das transformações vividas pela cidade entre as datas da primeira e da última versões do conto. Há, também, uma atualização linguística, operada pela substituição de termos.[1]

Essa "poética da elipse" (Bernardi, 1983), aliada a um processo de citação que é tanto intertextual como autotextual, faz da obra de Trevisan, considerado o seu processo de produção, uma *work in progress*, garantindo-lhe uma posição singular no sistema literário brasileiro. Diga-se que, no caso do escritor, a intertextualidade cita e se apropria de obras consagradas da literatura brasileira e da literatura universal, e que a autotextualidade (Jenny, 1979) tanto cita textos da própria obra como faz que cada nova edição revista e condensada (cada novo texto reescrito) converta-se em citação da versão anterior.

Já a obra do cineasta, escritor e jornalista Valêncio Xavier se pauta pela articulação de elementos e procedimentos vinculados às suas três ocupações profissionais. Sua obra se constitui a partir da colagem de elementos heteróclitos — narrativas em primeira e em terceira pessoas, recortes de jornal, anúncios comerciais, fotografias, clichês de imprensa, fotogramas de filmes, poemas, estatísticas, cartões postais, depoimentos, desenhos etc. — e da montagem afeita à narrativa fílmica e, portanto, potencialmente fragmentária na relação entre o desenvolvimento da ação dramática e os elementos espácio-temporais a ela vinculados. O próprio escritor faz, em uma entrevista concedida a Joca R. Terron, uma caracterização de seu trabalho:

---

1 Em sua tese de doutorado, Rosse M. Bernardi (1983) faz um estudo detalhado de todas as versões disponíveis deste conto até 1983, identificando todas as alterações que ocorreram de versão para versão.

> Você vê cartazes, placas com desenhos, cores, símbolos e palavras. Letras imóveis formando palavras, que se movimentam andando no ônibus, na rua vazia. Ouve sons, do motor, do silêncio depois que o ônibus passa. Um cão caminha apressado, grita (ou late) suas palavras para a velha na janela, que retruca: "Passa, guapeca!". A menina sai pela porta verde, a velha procura prever: "Vá com Deus!". Palavras, imagens e sons que podemos pôr no papel. Para mim, as imagens têm o mesmo peso que as palavras [...]. (Xavier, 1999, p.53)

No trabalho dos dois escritores, há um uso intenso da citação, seja de textos alheios (verbais e/ou não verbais), seja de textos próprios, para a construção de seus textos. Com os recursos que mobilizam para singularizarem suas poéticas, Trevisan e Xavier operam uma paradoxal afirmação da autoria levando ao paroxismo procedimentos que a questionam e a afirmam. Veremos como isso se dá a partir da análise de duas obras: "O leito de espinhos", conto de Trevisan, e *O mez da grippe*, classificado como "novella" por Xavier. No caso do primeiro autor, qualquer texto de sua contística que apresentasse várias versões poderia, como "O leito de espinhos", ter sido escolhido para o desenvolvimento de nossa leitura. No caso do segundo, a escolha de *O mez da grippe* se deu porque se trata de um exemplo paradigmático de seu projeto literário.

Dalton Trevisan: repetição e elipse

A repetição pode ser considerada o procedimento-mestre do processo de reescrita presente na produção literária de Dalton Trevisan. Sob certo ângulo, todos os demais procedimentos característicos de seu fazer literário estão submetidos a ela. De uma perspectiva que considere a obra de Trevisan como uma obra em progresso, a repetição significa e diz coisas importantes. No que se refere às personagens e às fábulas dos contos, ela faz que reconheçamos em todas os sinais da estereotipia, do clichê, da previsibilidade, do automatismo, da ausência de qualquer traço de individualidade e originalida-

de.[2] A repetição afirma-se, talvez à revelia do próprio escritor, para quem a última versão sempre invalida as anteriores, como procedimento capaz de questionar valores da *tradição moderna*, levando-a a um extremo que a expõe em crise. Comparemos, aqui, trechos de duas versões do conto "O leito de espinhos" (2ª e 4ª edições) para avaliarmos o valor e o sentido da repetição na poética trevisaniana. Na última versão, os trechos sombreados em cinza indicam as supressões e os trechos em negrito entre colchetes indicam os acréscimos (ver páginas 85 e 86).

Comparando as 2ª e a 4ª versões, respectivamente de 1970 e 1975, evidencia-se que a elipse é o recurso usado para condensar o texto. Bernardi (1983, p.24-5), uma das primeiras pesquisadoras a estudar comparativamente as várias versões dos contos de Dalton Trevisan, define o "estilo elíptico" trevisaniano nos seguintes termos:

> Ao nível da linguagem, as supressões concorrem para a sua rarefação, criando um estilo onde a elipse predomina. As orações longas, recheadas de metáforas e imagens comparativas dos textos-base [...] vão, aos poucos, despindo-se dos atavios retóricos e articulando-se num estilo de "cauda curta" [...]. Sistematicamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grande parte das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal, rápida e nervosa, ganha um espaço privilegiado.

---

2 Analisando as personagens de Valêncio Xavier, Lígia de A. Neves (2006, p.43), afirma: "Em geral, eles não têm nome próprio, sendo tratados, portanto, conforme a posição que ocupam na relação familiar (o Marido, a Irmã, a Mãe, o Filho, [...]), pela função profissional que desempenham (a Empregada, a Cozinheira, o Motorista, a Prostituta [...]), pelo gênero (o Homem, a Mulher), ou, ainda, de acordo com sua faixa etária (o Bebê, o Menino, a Mulher, o Velho). É como se as personagens não tivessem uma identidade que as particularizasse...". O paralelo com Trevisan, cuja galeria de personagens quase que se reduz aos nomes de João e Maria, repetidos num grande número de textos é, também neste aspecto, evidente.

O leito de espinhos

No casamento de João e Maria houve grande festa. [...] Meia hora mais tarde foi uma gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor, enquanto João a agredia, aos berros:

– Ai mulher, que eu te arrebento!

Havia sido desfeiteada, choramingou a pobre Maria, por ter o marido imaginado não fosse pura – onde no lençol a prova de que era moça? [...]

João não podia esquecer o agravo e era inimigo de passeio [...]. Domingo de manhã, em cuecas, distraía-se na varanda a tocar violão.

[...]

Uma tarde Maria achava-se no ponto de ônibus, triste de estar brigada com o esposo, quando veio a conhecer um cavalheiro, que soube chamar-se Ovídio. Desse conhecimento nasceu entre os dois uma certa paixão. Com ele, embora senhor idoso e de óculos, sentia o verdadeiro amor. Ovídio procedia com agrado e meiguice; ora, jamais era acariciada por João que, saciado, lhe dava as costas e punha-se a roncar.

Logo Ovídio se desinteressou dela, por estar grávida. Maria renegava a criança, chegando a afirmar que a arranca-

O leito de espinhos

No casamento de João e Maria houve grande festa. [...] Meia hora mais tarde foi uma gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor, enquanto João a agredia, aos berros:

– Ai mulher, que eu te arrebento!

Havia sido desfeiteada, choramingou a pobre Maria, por ter o marido imaginado não fosse pura – onde no lençol a prova de que era moça?

[...]

João não podia esquecer o agravo e era inimigo de passeio [...]. Domingo de manhã, em cuecas, distraía-se na varanda a tocar violão.

[...]

Uma tarde Maria achava-se no ponto de ônibus, triste de estar brigada com o esposo, quando veio a conhecer um cavalheiro, que soube chamar-se Ovídio. Desse conhecimento nasceu entre os dois uma certa paixão. **[Triste achava-se Maria no ponto de ônibus, apresentou-se um cavalheiro de nome Ovídio. Entre os dois nasceu uma paixão.]** Com ele, embora senhor idoso e de óculos, sentia o verdadeiro amor. Ovídio procedia com agrado e meiguice; ora, jamais era acariciada por João que, saciado, lhe dava as costas e punha-se a roncar.

Logo Ovídio se desinteressou dela, **[Ovídio se afastou dela,]** por estar grávida. Maria renegava a criança, chegando a afirmar que a arrancaria da barriga, nem que fosse com as próprias mãos. Ela falava muito

ria da barriga, nem que fosse com as próprias mãos. Ela falava muito mal de João para a vizinhança.

– Tomara que o pé dele seque.

[...]

Após o nascimento do filho, Maria não parou mais em casa, deixando de cozinhar as refeições, espanar os móveis, lavar a roupa de João. Pretendia ir visitar os pais; em vez, lá deixava o menino e rumava para outros lugares. De volta, o marido encontrava o fogo apagado e ficava à sua espera até horas mortas. [...] Ao chegar, Maria lhe recusava o corpo, como se fosse um estranho, e ainda dizia:

– Vá pegar alguma vagabunda na rua. [...]

Não mais usou a aliança que, segundo Maria, era sinal de desdouro.[...]

Maria lhe deu o maior desprezo. Chegou a proibi-lo de beijar o próprio filho, que nem era dele e sim de certo Ovídio.

João revelou-se homem sem grandes pecados. [...] Um dia era feliz, outro infeliz, com fama de orgulhoso porque, só de vergonha, não cumprimentava os vizinhos.

(Trevisan, 1970, p.45-8)

mal de João para a vizinhança. **[Muito mal falava de João para a vizinhança:]**

– Tomara que o pé dele seque. [...]

Após o nascimento do filho, Maria não parou mais em casa, deixando de cozinhar as refeições **[o feijão]**, espanar os móveis, lavar a roupa de João. Pretendia ir visitar os pais; em vez, lá deixava o menino e rumava para outros lugares. De volta, o marido encontrava o fogo apagado e **[,]**ficava à sua espera até horas mortas. [...] Ao chegar, Maria lhe recusava o corpo, como se fosse um estranho, e ainda dizia:

– Vá pegar alguma vagabunda na rua.[...]

Não mais usou **[usava]** a aliança que, segundo Maria, era sinal de desdouro.

[...]

Maria lhe deu o maior desprezo. Chegou a proibi-lo **[Proibiu-o]** de beijar o próprio filho, que nem era dele e **[,]**sim de certo **[um tal]** Ovídio.

João revelou-se homem sem grandes pecados. [...] Um dia era feliz, outro infeliz, com fama de orgulhoso porque, só de vergonha, não cumprimentava os vizinhos.

(Trevisan, 1975, p.36-9)

Quanto mais sintético o conto, mais intenso tende a ser o conflito dramático ali expresso, mais despojado de elementos acessórios e inúteis, produzindo um maior impacto sobre o leitor. Ora, tal concepção eminentemente funcional, tipicamente moderna e antirretoricista, pode ter o seu valor relativizado se notarmos que a repetição, como procedimento-mestre do processo de reescrita, rege e é a base da elipse.

Bernardi reconhece que, além da elipse, a repetição é um dado fundamental que não pode ser negligenciado nem minimizado na avaliação do projeto estético trevisaniano:

> as profundas alterações que acompanhamos no evoluir dos textos e que se configuram nos fenômenos de supressão, acréscimo, substituição e inversão, não são, como parecem à primeira vista, inerentes apenas à obsessão perfeccionista do autor para chegar a uma poética da elipse. Vinculados a um projeto muito mais amplo que se realiza através da obra em progresso, essas variações, motivadas por necessidades internas do processo criador, têm como objetivo principal – ousamos afirmar – refletir e levar à reflexão sobre os problemas da criação literária num mundo em que tudo se transforma rapidamente, menos o homem. (ibidem, p.482)

É necessário, pois, avaliar a produção trevisaniana como algo marcado pelos dois procedimentos – elipse e repetição – que, articulados, levam ao extremo valores como invenção, originalidade, experimentalismo formal, e, simultaneamente, os comentam criticamente na medida mesma em que os submetem, como tudo nos contos, à repetição, reduzindo-os à condição de clichês da máquina de contar de Trevisan. A assinatura estilística, chamemos assim, do autor não deixa de manifestar-se, mas, como demonstra o processo do qual ela resulta, o faz negando e afirmando, simultaneamente, a sua originalidade e, também, a própria ideia de originalidade e, por extensão, a ideia de autoria pertinente à *tradição moderna*.

Se os elementos mais importantes da fábula (personagens, ação, intriga, temário) remetem necessariamente a gêneros anteriores ao

conto – o romance-folhetim/melodrama, o *fait-divers* –, os procedimentos dos quais eles resultam, no trabalho de criação artística, são a forma irônica correspondente do modo de produção moderno, calcado na serialização, que faz de qualquer um dos contos um produto massificado. Como, portanto, identificar neste e noutros contos de Dalton Trevisan a aura a que se refere Walter Benjamin (1978, p.11) em "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" e que foi, dado o caráter aristocrático das vanguardas, mantida como valor tanto na arte como na crítica modernistas? Como atestar, nelas, "o hic et nunc do original [que] constitui aquilo que se chama de sua autenticidade"? Parece-nos evidente que o trabalho de Trevisan solicita uma revisão crítica de certos paradigmas característicos da utopia criativa das vanguardas modernistas para ser avaliado.

No centro dessa avaliação está, pois, a repetição, que, tanto no que se refere à diegese como no que se refere à narração, é matéria para o trabalho artístico de Trevisan, cumprindo, no segundo caso, uma função metalinguística crítica. Segundo Berta Waldman (1989):

> Ao se apropriar de uma linguagem que está sob o controle do poder e que não oferece resistência ao roubo porque esvaziada, o autor desnuda-a e revela-a como embusteira, impostora e vazia e é neste ponto que se situa a contestação de D.T. [...] A repetição [...] que ele promove não é a do sempre igual, é antes a repetição do vilancete que projeta suas voltas em torno do mesmo mote, ponto de expansão e retração de um movimento que Gilles Deleuze dá ao termo repetição: "*on oppose donc la généralité, comme généralité du particulier, et la répétition comme universalité du singulier*".
>
> Desse modo, a generalidade é dominada pelos símbolos da igualdade, em que cada termo pode ser substituído por outros. Só pode e deve ser repetido o insubstituível. Na linguagem artística, por exemplo, a repetição se faz para expressar matéria análoga (porém diferente) que, se equacionada e reduzida a um denominador comum, se transforma em generalidade, lei, forma vazia da diferença, forma invariável da variação.
>
> Assim, a repetição exprime um ato de transgressão com referência à generalidade. Ela questiona a lei, denuncia o caráter geral em nome de uma realidade mais profunda.

> Sendo por natureza exceção, manifestando sempre uma singularidade frente aos particulares submetidos à lei, ela se constitui num universal contra as generalidades que fazem a lei.
>
> É neste sentido que se deve entender a repetição em D.T.. O fato de sua matéria ser a repetição, o seriado gerado pelo racionalismo do sistema e o fato de ele lançar mão de uma linguagem que é resíduo cultural (cultura de massas) permite certa confusão que se desfaz quando se observa [...] que sua formalização pode ser lida em dois graus: apegado à matéria a ponto de se confundir com ela, dela se desprende para, à distância, comentá-la.

Esse elogio da diferença, efetuado por meio da repetição, porta uma ambiguidade a ser considerada. Pode-se dizer que a repetição instala, na obra de Trevisan, uma crise nos paradigmas de criação e de crítica pertinentes à modernidade e ao modernismo. Não se trata apenas de ironia à tautologia, ao mau gosto e ao *kitsch* inerentes, segundo a visada modernista, à cultura de massas criada sob a ordem industrial. O procedimento pode ser lido, também, como um comentário irônico sobre os limites da própria aspiração ao novo e ao original da arte de vanguarda, que se afirmou, no sistema cultural ocidental, a partir de uma posição negadora das chamadas baixa e média culturas e de seus produtos característicos.

A repetição, no anedotário trevisaniano, congela as personagens, suas ações, seus conflitos dramáticos, os enunciados que as falam[3] etc. – modo de, como dissemos anteriormente, afirmá-las como universais e trans-históricas, fantasmáticas, uma irônica caricatura do ideal moderno e burguês de indivíduo,[4] enfim. No plano do fazer

---

3 Remeto, aqui, ao conceito de *fala falada*, por meio do qual Merleau-Ponty (1994) indica a presença, na linguagem, de uma sedimentação herdada que constitui a base para a comunicação social, mas, por oposição à *fala falante*, não é criativa.

4 Adorno & Horkheimer (1985) afirmam que o conceito de indivíduo tal como concebido no contexto moderno e burguês já era problemático desde a sua origem. A divisão do trabalho na ordem burguesa se encarrega, na prática, de negar a universalidade do direito à realização individual.

literário, da reflexão sobre a criação artística que marca metalinguisticamente a obra de Dalton Trevisan, a repetição congela, paradoxal e ironicamente, muitos dos paradigmas pelos quais se pautaram as vanguardas modernistas: a ilusão de progresso infinito nas artes, a ilusão de que a racionalidade técnica em expansão permanente favoreça a criatividade, a positivização do novo, a pretensão de antecipação do futuro, a concepção teleológica de tempo e de história inerente a tais ilusões.

Note-se que os procedimentos vinculados à elipse e à supressão – incorporação equilibrada do registro coloquial que combate o retoricismo beletrista, construção de frases e períodos elípticos que fazem soar na voz do narrador as falas e pensamentos constitutivos do universo de valores das personagens, economia de imagens e figuras que, quando aparecem, revelam uma grande força expressiva e poética, pesquisa permanente no que tange à abordagem formal dos temas, afirmação de um repertório de imagens e de expressões que funcionam como marca estilística do artista – nivelam-se, por efeito do sentido criado pela repetição que os rege, à condição e ao valor dos elementos característicos de gêneros considerados degradados por sua condição industrial e popular.

Para melhor exemplificar a nossa hipótese de trabalho, propomos um desvio em relação à obra de Dalton Trevisan. Trata-se de simular procedimentos de reescrita para produzir uma nova e mais condensada versão do conto "O leito de espinhos". Nessa versão, criada a fim de evidenciar a nossa proposta de leitura, os trechos assinalados em cinza identificam as supressões e os trechos em negrito dentro de colchetes identificam os acréscimos (ver página 92).

Naturalmente, o resultado desse experimento não é um texto de Dalton Trevisan, mas uma evidência de que se poderia produzir um texto à maneira de Dalton Trevisan a partir do preenchimento da função autor que, dentre outras coisas, emerge do conjunto de procedimentos característicos da escrita trevisaniana.

Ressalve-se, porém, que, além de não resultar em um texto de Dalton Trevisan, esse artifício não pode ser lido tampouco como imitação, já que esta lida, necessariamente, com a essencialização do

autor. Até mesmo o fato de se dar um nome a uma maneira de escrever – como acabamos de fazer ao nos referirmos à "maneira de escrever de Dalton Trevisan" – remete a essa essencialização na medida em que retoma a noção de autor tal como é pensada na tradição moderna, que o concebe, na qualidade de origem do dizer, como responsável e, sobretudo, como demiurgo do dizer.

O exemplo aqui proposto não tem, portanto, outro objetivo senão o de mostrar que, ao contrário da essencialização do autor, pode-se pensar no processo de sua constituição, inclusive como preenchimento de uma função-autor, preenchimento propositalmente exemplificado pelo artifício de supor, como um de seus aspectos, o da utilização de determinados procedimentos de reescrita. O objetivo é, portanto, ocupar postiçamente a função autor Dalton Trevisan como um modo de exemplificar o esgarçamento da concepção de autoria vista pelo viés jurídico da responsabilidade ou pela perspectiva idealista da criação.

As elipses algo aleatórias que propusemos nessa nossa versão do conto poderiam ser organizadas por lances de autoria. Para lhes atribuir uma intenção autoral, bastaria, por exemplo, buscar, nelas, efeitos de aproximação (*Domingo de manhã, em cuecas, distraia-se na varanda a tocar [com o] violão*) ou de distanciamento entre o narrador e o narrado (*porque, só de vergonha*). Centremo-nos, entretanto, nas repetições, voltando ao texto de Dalton Trevisan com uma questão: o que este nosso exercício de produção de uma nova versão do conto nos revela sobre o valor metacrítico da repetição no trabalho literário de Dalton Trevisan?

Revela que, sob o pano de fundo da repetição, os procedimentos que permitem a contínua condensação e, mesmo, a fragmentação de contos para a produção de novos textos, exploram os limites da noção de autoria. A repetição, sendo, por um lado, um dado contextualizador para os procedimentos de condensação, desdobra-se, por outro, em elemento contextualizado pelas novas intervenções. Daí o efeito paradoxal: o já-dado, que desautorizaria o novo, constitui a novidade ao lhe dar as condições de possibilidade; o que está por ser dito que, por oposição, autorizaria o novo, só se concretiza pela

O *[L]*eito de espinhos

No casamento de João e Maria houve **[,]** grande festa. [...] Meia hora mais tarde foi **[,]** uma gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor. João a agredia, aos berros:
– Ai mulher, que te arrebento!
Desfeiteada, choramingou a pobre Maria, **[.]** por ter **[O]** marido imaginado **[imaginou]** não fosse pura – onde no lençol a prova de que era moça? [...]
Dia seguinte o casal mudou-se para o seu ninho. Segundo João, indigna seria **[era]** a moça, por ter-se casado **[casando-se]** quando não era virgem. Maria queixava-se dos sofrimentos, havia muita discussão e briga: entre o marido e o pai, ficava sempre ao lado do pai.
João não podia esquecer o agravo e era inimigo de passeio, alegando que não tinha **[falta de]** tempo. Domingo de manhã, em cueca, distraía-se na varanda a tocar **[com o]** violão. [...]
Triste achava-se Maria no ponto de ônibus, apresentou-se um cavalheiro de nome Ovídio. Entre os dois **[N]**asceu uma paixão. Com ele, embora senhor idoso e de óculo, sentia o verdadeiro amor. Ovídio procedia com agrado e meiguice; ora, jamais era acariciada por João que, saciado, lhe dava as costas e punha-se a roncar.
Ovídio se afastou dela, por estar grávida. Maria renegava a criança que arrancaria da barriga, nem que fosse **[até]** com as próprias mãos. Muito mal falava de João para a vizinhança: **[Falava mal de João para a vizinhança:]**
– Tomara que o pé seque. [...]
Após o filho, Maria não parou mais em casa, deixando de cozinhar o feijão, espanar os móveis, lavar a roupa de João. Pretendia visitar os pais; lá deixava o menino e rumava para outros lugares. De volta, o marido encontrava o fogo apagado, ficava à sua espera até horas mortas. [...] Ao chegar, Maria lhe recusava o corpo, como se fosse um estranho:
– Vá pegar alguma vagabunda na rua. [...]
Não usava a aliança que, segundo **[dizia]** Maria, era sinal de desdouro.
Para os seus passeios furtivos alegou a profissão de manicura, que atendia freguesas com hora marcada: uma vitrina de anéis, brincos e pulseiras. [...]
Maria lhe deu o maior desprezo. Proibiu-o de beijar o próprio filho, que nem era dele, sim de um tal Ovídio.
João revelou-se homem sem grandes pecados. [...] Um dia era feliz, outro infeliz, com fama de orgulhoso porque, só de vergonha, não cumprimentava os vizinhos.

ocupação de uma função-autor preexistente, embora sempre aberta a novas intervenções desde que respeitados os procedimentos que singularizam a poética trevisaniana. No exemplo que criamos, essa função foi preenchida, do ponto de vista da produção de uma nova versão do texto, por um procedimento de aproximação/distanciamento entre o narrador e o narrado.

Em outras palavras, com a repetição, abre-se a possibilidade do novo; por sua vez, onde há efetiva intervenção, efetua-se o trabalho de preenchimento de uma função-autor, isto é, os procedimentos de supressão/substituição que poderiam ser fonte de ineditismo para a nova versão, constituem, eles próprios, o contexto em que se emoldura a repetição, destacando, portanto, uma novidade do que se repete. Desse modo, Trevisan reafirma, comentando-a criticamente, a ideia tradicional de autoria.

A circularidade, aí, é apenas aparente. Trata-se de um trabalho artístico que, a seu modo, questiona a fabricação do novo, problematizando as ideias convencionais de autoria, originalidade, criador-demiurgo herdadas da *tradição moderna*. Portanto, como pano de fundo, a repetição comenta, ainda que ambiguamente, a crise da ideologia do novo, característica da utopia das vanguardas modernistas. Nesse sentido, a novidade das intervenções destaca a uniformidade do que se repete. A repetição pode ser lida, ainda, como um comentário sobre a condição do artista sob o industrialismo e na era da cultura de massas: artesão que industrializa o seu *modus faciendi* para, na era da reprodutibilidade técnica, dialogar com o que, na visão moderna e apocalíptica de Adorno & Horkheimer (1985), foi definido, não sem alguma contestação, como uma "nova barbárie".

Valêncio Xavier: colagem e montagem

No caso de Valêncio Xavier, e tomando-se como texto para análise a produção literária *O mez da grippe*, é possível dizer que:

a) Os procedimentos-chave da poética de Valêncio Xavier são a colagem e a montagem.[5] Esta última, numa aproximação com a estrutura e as possibilidades da narrativa fílmica. Veja-se, nesse particular, *O minotauro*, narrativa construída a partir de fragmentos numerados que são apresentados ao leitor numa ordem aparentemente aleatória que sugere tanto uma leitura linear que desconsidere a numeração que encima as páginas do livro como uma possibilidade de ler a partir da sequência linear dos números e, ainda, uma possibilidade de combinatória infinita, ao sabor do arbítrio do leitor, que, no entanto, não impediria a compreensão da diegese do texto: a história de um homem que foge, à noite, de um hotelzinho barato inteiramente às escuras para não pagar a prostituta com a qual dormira, a qual surge, por efeito de sugestão de um dado fragmento construído como notícia de jornal, morta num descampado próximo à cidade de Campo Largo;

b) Além do recurso à colagem de fragmentos de textos, fotografias, recortes de jornal, anúncios publicitários, clichês de imprensa (aquelas imagens pré-fabricadas que integram a composição da página dos jornais), e à montagem, que organiza a ordem de disposição temporal dos fatos e informações que enformam a narrativa, Valêncio Xavier recorre, também, à diagramação (o que aproxima seus textos da natureza semiótica de jornais e revistas e, no caso de *O mez da grippe*, do almanaque) e à citação de textos e referências

---

5 Apresentando os dados biográficos e bibliográficos do escritor, Lígia de Amorim Neves (2006, p.37) nos informa que Valêncio Xavier teve uma "formação muito influenciada pelo contato [...] com a efervescência cultural de Paris, principalmente com os mentores do dadaísmo, no período em que esteve residindo nesta cidade, em 1959, durante o auge da *Nouvelle Vague* francesa. Xavier atuava como fotógrafo de galerias de arte da capital e freqüentava, assiduamente, a cinemateca parisiense". O diálogo com procedimentos do dadaísmo e, mesmo, do surrealismo pode se constituir num dado interessante para a compreensão do trabalho de romancista gráfico (Pignatari, 1999) desenvolvido pelo escritor. Lembre-se, por exemplo, das colagens de Raoul Hausman e Kurt Schwitters ou dos romances-colagem de Max Ernst: *La femme 100 têtes* (1929) e *Une semaine de bonté* (1936).

literárias ou factuais (jornalísticas, históricas) para compor as suas histórias não só pela justaposição, mas pela sobreposição polifônica de vozes (Bakhtin, 1981). Colagem e citação destacam-se, aí, como recursos eminentemente intertextuais.

16

— Em que quarto mesmo você disse?
— No oito.

2

(ou 30-0)

Rolei escada abaixo. Braços cansados, deixei de tatear as paredes, quando vi estava sem apoio. Os degraus dessa escada em caracol giram partindo de um centro que é o canto direito do patamar formado pelo final do assoalho do corredor. Degraus de formato triangular como um pedaço de pizza vão se abrindo em leque para baixo. Na escuridão, dificilmente a gente consegue caminhar em linha reta. Eu andava quase encostado na parede direita e entrei na escada em caracol, justamente no lado onde os degraus são mais estreitos. Perdi o equilíbrio e rolei escada abaixo, tentando inutilmente me agarrar em algum ponto de apoio. Não me machuquei, foi mais o susto de cair girando num abismo escuro. O barulho da minha queda não provocou nenhuma resposta, nenhuma porta se abriu, nenhum hóspede apareceu para ver o que acontecia.

Fragmento de *O minotauro* (1985)

Em *O mez da grippe*, objeto de nossa análise, Valêncio Xavier se vale desses quatro procedimentos para criar um texto em que o fato histórico do surto de gripe espanhola que, em 1918, manifestou-se em Curitiba, é (re)construído a partir de múltiplas vozes que o tomam como matéria de relato, algumas delas particularizadas pelo testemunho de quem viveu o fato e o relata, a partir de um prisma calcado na vivência pessoal.

> Valêncio recolheu recortes de dois jornais curitibanos de 1918 (Diário da Tarde e Commercio do Paraná) com notícias relacionadas a dois fatos importantes da época: a epidemia de gripe espanhola (que então assolava o país) e a Primeira Guerra Mundial. [...] fazem parte do livro diversos outros elementos: um depoimento datado (1975-1976) de uma testemunha sobrevivente da epidemia, fotografias, anúncios de jornais, gravuras em bico de pena, um poema, símbolos religiosos, desenhos...

> Esses elementos são compostos alternadamente ao longo das páginas do livro, como se formassem uma página de jornal, um mosaico retratando os acontecimentos de determinado dia – sua distribuição segue uma cronologia diária estabelecida ao longo da obra. (Barreiros, 2002, p.14)

DIA 3 DOMINGO

Nas outras mulheres
que conheci na cama
preta mata cerrada
escondendo o sulco
muitas vezes arado

Creada

Precisa-se com urgencia de uma cosinheira para acompanhar uma familia para fóra da Capital. Trata-se á rua Commendador Araujo n. 51.

"Muitas famílias saíram da cidade, com medo da gripe. Quem podia, saía. Mas ir para onde? As outras cidades também estavam doentes."

DONA LÚCIA – 1975

41

A paz está interrompida

O presidente Wilson não trata com um governo que continúa a commetter toda a sorte de crimes

WASHINGTON, 15.— O tex Os jornaes da tarde se mani-

Em Paranaguá, n'aquella epocha, ia effectuar-se o casamento de uma filha do syrio Barbosa. Do Rio de Janeiro vieram assistir ás bodas alguns syrios, que estavam com o mal incubado.
De Antonina e Morretes seguiram para aquella cidade, com o mesmo fim dos do Rio, alguns patricios do Sr. Barbosa. Folgaram juntos e cada um dos residentes em Antonina e Morretes trouxe comsigo o gérmen do mal, que se disseminou com rapidez entre as populações das referidas cidades. Em Paranaguá, por sua vez, os hospedes fluminenses não só padeceram da molestia, como também a transmitiram aos patricios e á população.

Relatório do Sr. Dr. Trajano Reis
director do Serviço Sanitario.

Um homem eu caminho sozinho
nesta cidade sem gente
as gentes estão nas casas
a grippe

13

Fragmentos de *O mez da grippe*.

A epidemia de gripe é representada a partir dos efeitos sociais que produziu, manifestos esses, em discursos institucionais e individuais de natureza e perspectivas distintas. Embaralham-se, aí, o factual, próprio do discurso jornalístico e de certa narrativa histórica, e o ficcional, próprio do discurso literário e, também, manifesto nos relatos de vivência individual aos quais não falta um quê de imaginação, invenções derivadas do recurso à hipérbole ou ao eufemismo, avaliações pautadas pela simpatia ou antipatia em relação a pessoas, autoridades, instituições. Este embaralhamento de fragmentos de textos, enunciados e vozes faz que as fronteiras entre os discursos literário e não literário (jornalístico, histórico, político, publicitário, autobiográfico) se tornem indistintas, marcando-se pela mescla de ficção, registro dos dados da realidade e conflito de interesses de natureza variada que, em última análise, põem em causa – anulan-

do-a –, a ideia de objetividade narrativa em qualquer campo em que esta seja reivindicada como argumento de legitimação discursiva. O texto de Xavier afirma, portanto, a ideia de que a verdade não passa de efeito, necessariamente precário, de uma construção discursiva qualquer, fatalmente eivada por interesses de natureza variada (políticos, econômicos, passionais, eróticos). Segundo Evanir Pavloski (2005, p.54-5), o escritor

> por meio de sua novela estrategicamente ambientada num momento turbulento da história da cidade de Curitiba, problematiza o próprio conceito de registro factual. Isso se dá pela aproximação de elementos diferenciados que buscam descrever, analisar ou explicar um determinado acontecimento, como os textos jornalísticos, a literatura, a estatística e a memória. Essas quatro formas de preservação histórica são colocadas lado a lado e constantemente confrontadas como forma de avaliar o grau de precisão e subjetivação a que cada uma delas está sujeita. [...] Em *O mez da grippe*, o autor coloca em evidência [o] comprometimento subjetivo que cerca toda prática discursiva ao reunir dentro do mesmo texto diferentes versões que se propõem a discutir o mesmo acontecimento: a epidemia de gripe espanhola em Curitiba em 1918. Esse procedimento acaba por criar um caleidoscópio interpretativo que desqualifica a busca de quimeras como "as verdades absolutas" ou "os fatos inegáveis". Assim, a história perde o seu status dogmático e se fragmenta em múltiplas perspectivas analíticas que partem do mesmo ponto, mas que seguem caminhos distintos. Talvez essa seja uma outra possibilidade de expansão semântica do conceito de novela utilizado pelo autor e enfatizado pela própria fragmentação do texto. Se assim for, não estaríamos diante apenas de unidades dramáticas relativas ao fluxo da ação, mas de representações diferentes do mesmo evento. (colchetes nossos)

O mez da grippe, ao articular, sob a forma de uma montagem de fragmentos de discursos de natureza variada, vozes distintas que recortam, de suas respectivas perspectivas interessadas, um mesmo acontecimento (a epidemia de gripe espanhola e seus efeitos), constrói uma narrativa a partir de diversos planos temporais que, para efeito didático, são passíveis de agrupamento sob os polos do passado e do presente.

Na narrativa, pertencem ao polo do passado os fragmentos de notícias, anúncios comerciais, documentos que, supostamente, pertenceriam ao mesmo ano de 1918 em que ocorreu a epidemia e que teriam sido recolhidos pelo escritor – misto de pesquisador, montador e, por uma fatalidade da narrativa resultante da montagem, narrador – em arquivos de jornais, revistas e documentos antigos, juntamente com os dois principais relatos autobiográficos feitos em primeira pessoa. Um deles feito por uma mulher que teria presenciado os efeitos reais da epidemia de gripe na cidade de Curitiba – efeitos esses inicialmente negados, depois mascarados e, por fim, registrados pelos jornais e pelas autoridades médicas, policiais e políticas. O outro relato é feito por um homem que narra uma vivência erótica realizada em determinado dia do mês de outubro, quando eclodiu com força a epidemia.

Um dado interessante a destacar, aí, é que a montagem parece ser, no caso de Valêncio Xavier e, particularmente de *O mez da grippe*, o procedimento-mestre que rege todos os demais procedimentos característicos da construção da narrativa,[6] a saber: colagem, diagramação, citação, intertextualidade.

Essa hipótese corrobora a ideia, aqui defendida, de que o efeito do trabalho narrativo de Xavier no tocante à ideia de autoria é, por caminhos próprios, semelhante àquele que caracteriza o trabalho de Dalton Trevisan: afirma-se a instância autoral por uma paradoxal negação de sua originalidade e singularidade. No caso de Xavier, esse "apagamento" se inscreve no próprio recurso à montagem e à colagem de fragmentos que portam, todos, o suposto valor de serem *une tranche de vie* – pedaços da vida que aludem às estéticas e à verossimilhança realista e naturalista –, que, no entanto, são questionados em sua suposta verdade objetiva e, por fim, desmascarados como discursos constituídos, também, por ficção, invenção, imaginação e mentira.

---

6 Para um estudo detalhado da montagem no trabalho textual de Valêncio Xavier, consultar *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*, dissertação de mestrado de Maria Salete Borba (2005).

Como dissemos, o recurso à montagem aproxima o texto de Xavier da narrativa fílmica, deslocando o lugar da autoria para as instâncias técnicas da câmera e do trabalho de montagem. Dá-se o mesmo se considerado o livro como diário construído a partir da colagem. O recurso à colagem e à diagramação, intimamente vinculados à citação e à intertextualidade em *O mez da grippe*, também concorre para um paradoxal efeito de afirmação da autoria que, num primeiro momento, a apaga. Assim, por um lado, os fragmentos de jornais, revistas, anúncios, depoimentos pressupõem a existência de alguém que os selecionou, recortou e organizou graficamente na página do livro, mas se dão a ler por si mesmos e como que livres do reconhecimento, pelo leitor, dessa instância responsável pela pesquisa, seleção, recorte e organização. Esses mesmos fragmentos podem, também, ser lidos por uma imediata identificação entre aquela instância e o nome do autor que assina o livro – o que, num contexto desconfiado como é o contemporâneo em relação ao estabelecimento de vínculos diretos entre autoria e enunciação interna ao texto, torna-se passível de questionamento por se caracterizar como adesão ingênua à construção ficcional.

O mez da grippe justapõe, contrastando-os, fragmentos de discursos institucionais com fragmentos de discurso pessoal de natureza autobiográfica. Como mencionamos antes, estes últimos são enunciados por um homem e uma mulher a partir de suas supostas vivências no período da epidemia de gripe espanhola em Curitiba em 1918 e têm naturezas distintas.

No caso da enunciação feita pelo homem, o relato ganha as características de um diário ou uma confissão aos quais não falta um quê de poético no registro dos dados autobiográficos em que ele nos relata um fato sórdido:[7] à época, adentrou uma casa em que uma

7 Neves (2006, p.40) afirma que a presença dos discursos erótico e pornográfico é um traço característico da literatura de Valêncio Xavier, apontando para o sentido crítico que, no texto, o erotismo e a pornografia alcançam: "É possível pensar esse discurso de Xavier como uma atualização do obsceno, tendo em vista o modo como ele o constrói, mesclando o pornográfico com o erótico, ou

mulher ardia em febre e, aproveitando-se do fato, fez sexo com essa mulher desconhecida, evadindo-se discretamente depois de consumar o ato. No caso da enunciação feita pela mulher, que se chama D. Lúcia e cujo registro é datado de 1976, o relato ganha as características de um depoimento sobre os efeitos da gripe espanhola de 1918 tal como presenciados pela depoente à época de sua manifestação e recuperados pela memória em 1976, data do registro do depoimento sob a forma de documento histórico. Note-se, também aí, que a verdade da narrativa enunciada por D. Lúcia é, no mínimo, posta em causa porque, nela, os processos de seleção, recorte, supressão e ênfase de dados são inseparáveis da constituição do discurso de memória. Um dado interessante, entretanto, é que os dois relatos em primeira pessoa aludem a um possível dado factual comum. A mulher que é objeto de uso no discurso confessional do homem anônimo revela-se, por efeito de sugestão da organização dos elementos do texto, vizinha ou conhecida de D. Lúcia, que é quem nos relata o seu fim, inserindo-o, sem, no entanto, saber da violência cometida contra ela, no registro que faz de dois ou três diferentes destinos de mulheres louras e bonitas à época da epidemia: uma que tomou veneno, outra que morreu de gripe e outra que "nunca mais ficou certa da cabeça" (Xavier, 1998a, p.76). Esta última parece ser a que fora abusada pelo homem anônimo.

Essas duas narrativas em primeira pessoa – uma confissão e um depoimento – contêm elementos dos gêneros folhetinesco e memorialístico, que são mesclados aos demais gêneros presentes em *O mez da grippe*.[8] O lirismo erótico da confissão não esconde a sordidez do

---

seja, explicitando o conteúdo sexual sem esgotar o mistério que o envolve, e/ou como uma busca pelo vazio [...] um vazio que procura evidenciar [...] a carência do ser humano em relação aos prazeres que dizem respeito à libido, principalmente a do homem imerso no contexto urbano...".

8 Analisando o engajamento afetivo que *O mez da grippe* produz no leitor, Pavloski (2005, p.53) afirma: "a diversidade de linguagens e a própria estrutura fragmentada do texto favorecem a identificação com o texto de tipos diferenciados de leitores. Enquanto a utilização de recursos lingüísticos e visuais aproxima a obra da agilidade comunicativa do cinema, as células dramáticas mantidas em

abuso sexual cometido mediante vileza em situação desfavorável à vítima, *vierge souillé* abandonada imediatamente após a satisfação egoísta e covarde do vilão. Os destinos das mulheres louras destacadas no depoimento de D. Lúcia têm todos um quê de trágico que, vinculado ao anonimato e à condição amesquinhada das personagens, perde potência e grandeza e, aproximado da fofoca, torna-se ordinário.

Os fragmentos dos jornais, além de atestarem a falta de compromisso ético com o dever de informar, sobrepujado pelo jogo de interesses político-comerciais, também dão a ver as reações à guerra mundial na Europa, com críticas e perseguições aos alemães e seus descendentes residentes em Curitiba.

O que ocorre, no livro, com a noção de autoria? Ela se afirma, paradoxalmente, por meio do apagamento do autor que "desaparece" nos procedimentos de seleção e disposição dos fragmentos textuais. Quem selecionou, recortou, colou e montou os fragmentos de texto que constituem *O mez da grippe*? Em primeiro lugar, se considerados os modos de produção, recepção e circulação dos textos na sociedade, as ofertas de texto para escolha e posterior disposição estão dadas antes mesmo de sua leitura. São certos textos e não outros que um certo modo de circulação impõe para a escolha. Nesse sentido, a autoria estaria difusa nessa rede de produção simbólica que antecede o trabalho do escritor. Em segundo lugar, poder-se-ia pensar no modo próprio de escolha e disposição de Valêncio Xavier. No entanto, responder Valêncio Xavier é insuficiente, pois, considerada a trama narrativa do texto, percebe-se que a autoria fica indefinida,

---

constante suspensão ao longo da novela produzem "mistérios narrativos" que desafiam os leitores e os mantêm presos ao texto, seja em sua progressão, seja em sua compreensão. Além disso, o recorrente uso de fotografias antigas [...] também provoca nos leitores um sentimento de nostalgia [...]. As imagens do início do século passado parecem incitar uma espécie de saudade de algo que nunca foi visto ou conhecido, mas que ainda assim parece familiar. Essa atração, a qual se situa entre o desejo de conhecer e a curiosidade de relembrar, percorre toda a obra e oferece ao leitor um conhecimento que é muito menos enciclopédico do que emocional".

constituindo-se como o segredo que acolhe a função-autor. Para este segredo, concorre, também, a indistinção entre o que é factual e o que é ficcional, estabelecida em todos os fragmentos do livro.

Observe-se, por fim, que, também no caso de Xavier, se poderia partir do preenchimento da função-autor, vinculada ao conjunto de procedimentos que singulariza a sua poética, para simular um texto produzido à maneira de Valêncio Xavier. Embora não a façamos aqui, a possibilidade de realização dessa simulação projeta, para a função-autor Valêncio Xavier algo correlato ao que, anteriormente, afirmamos em relação à função-autor Dalton Trevisan. A possibilidade de preenchimento do lugar dessas funções-autor, evidenciada e discutida por suas próprias obras, demonstra que a problematização da ideia convencional de autoria é um dos efeitos críticos do trabalho que ambos realizam com a linguagem.

Considerações finais

Levando ao extremo o uso de procedimentos que remetem a técnicas da arte de vanguarda modernista e, também, a técnicas de modos industriais de produção textual tais como o jornalismo e o cinema – repetição, elipse, colagem, montagem –, Dalton Trevisan e Valêncio Xavier constroem poéticas originais nas quais a singularização é paradoxal: afirma e questiona, ao ponto de negá-los, paradigmas de criação e de crítica identificados com a Modernidade e o Modernismo. Em suas obras, a autoria se afirma pelo questionamento da noção de autoria da tradição moderna. Citação e intertextualidade concorrem, em seu trabalho, para uma fantasmatização do mito moderno do autor como demiurgo, reafirmando-o ao negá-lo.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ___. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.113-56.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARREIROS, T. E. A gripe que o jornal "não viu". 2002. Disponível em <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd4/impressa/t_barreiro.doc>.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ______. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1978. p.5-28. (Col. Os pensadores).

BERNARDI, R. M. *Dalton Trevisan: trajetória de um escritor que se revê*. São Paulo, 1983. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BORBA, M. S. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis, 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em < http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0188.pdf>. Acesso em 04/05/2009.

JENNY, L. A estratégia da forma. *Poétique*. Coimbra, v.27, p.19-45, 1979.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NEVES, L. de A. Um estudo sobre a escrita de Valêncio Xavier. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.28, p.37-46, 2006.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em *O mez da grippe*, de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, Curitiba, v.66, p.45-60, 2005.

PIGNATARI, D. *Mez da grippe* abre novo caminho para a escritura. *Folha de S.Paulo*, 20 março 1999. Ilustrada.

ROSEMBERG, H. Cultura *pop*: a crítica *kitsch*. In: ______. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.191-8.

TREVISAN, D. O leito de espinhos. In: ______. *A guerra conjugal*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p.45-8.

______. *A guerra conjugal*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1975.

WALDMAN, B. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura de Dalton Trevisan. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

XAVIER, V. *O mez da grippe* e outros livros. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p.7-79.

_______. O minotauro. In: _______. *O mez da grippe* e outros livros. São Paulo: Cia. das Letras, 1998b. p.137-80.

_______. O grande circo freak de Valêncio Xavier. Entrevista a Joca Reiners Terron. In: *Meu 7º dia* – uma novella-rébus. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999. p.51-4.

4
A escrita-corpo e o corpo da escrita em Llansol

*Sônia Helena de O. Raymundo Piteri**

Escrita despida, escrita nua, olhar desprendido e relampejante é o que nos apresentam os textos da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. Uma escrita em permanente mutação, que gera figuras surpreendentes, escrita que se faz e se desfaz em si própria, criadora de uma linguagem em constante movimentação.

Uma escrita escorregadia que nos possibilita visualizar o processo aparentemente contraditório da linguagem fora das linguagens de que fala Barthes (1999, p.42, 48), uma vez que o texto, depois de eliminar, primeiramente, o que estaria "por trás daquilo que é dito", e, na sequência, a sua categoria discursiva, ou seja, "sua referência sociolingüística (seu 'gênero')", ainda insurge contra estruturas determinantes da língua, tais como o léxico e a sintaxe. Llansol estaria entre aqueles poucos escritores que, segundo Barthes, "combatem ao mesmo tempo a repressão ideológica e a repressão libidinal (aquela, naturalmente, que o intelectual faz pesar sobre si mesmo: sobre sua própria linguagem)".

* Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Professora-assistente-doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

O nu do corpo textual em Llansol possibilita o aparecimento de construções inusitadas: palavras aparentemente desconexas passam a constituir acordes harmônicos que vibram com intensidade numa pauta infindável, tecendo uma partitura que se dobra, redobra e desdobra em cores e tons vertiginosos.

Assim deparamos com a combinação "sexo de ler", insólita expressão para os ouvidos desacostumados, a que se associa ainda uma outra: luar libidinal. Penetrando a obra de Llansol, esses dois conjuntos musicais compõem, juntamente com outros, o sentir erótico da escrita. A sensualidade irrompe das palavras que em curto-circuito se tocam e se expandem:

> Não há mais sublime sedução do que saber esperar alguém.
> Compor o corpo, os objectos em sua função, sejam eles
> A boca, os olhos ou os lábios. Treinar-se a respirar
> Florescentemente. Sorrir pelo âmago da malícia.
> Aspergir de solução libidinal os corredores e a porta.
> [...]
> Rasgar
> Num livro uma página estrategicamente aberta.
> Entregar-se a espaços vacilantes. Ficar na dureza
> Firme. Conter. Arrancar o meu sexo de ler a palavra
> Que te quer. Soprá-la para dentro de ti ____________
> ____________________ até que a dor alegre recomece.
>
> (Llansol, 2003a, p.34)

Na expectativa de chegada de alguém (alguém humano, animal, vegetal, mineral ou coisa, e ainda alguém texto), prepara-se lascivamente a sua recepção: as partes (boca, olhos, lábios) se agrupam formando o corpo; a respiração torna-se ofegante e vigorosa, imagem de um corpo convulsionado que se abre luxuriosamente, borrifando o fluxo libidinoso em partes da casa (porta, corredor) convergentes com os semas de entrada e fluidez, numa atitude sedutora e acolhedora.

Simultaneamente, o texto vai se formando: as frases curtas, a pontuação precisa, os vocábulos saborosamente escolhidos entrela-

çam escrita e licenciosidade num gesto de integração em que o vocábulo "sexo" une-se ao ato de leitura. Ler a palavra vibrátil, que ecoa e se faz sentir intensa, integrando-se ao traço que se insere no corpo da escrita e na escrita como corpo. Letras e linhas congeminadas, "linhas que não se reduzem ao trajecto de um ponto, e que escapam à estrutura, linhas de fugas, devires, sem futuro nem passado, sem memória...", servindo-nos das palavras de Deleuze (Deleuze & Parnet, 2004, p.38) em um outro contexto, mas que aqui se cruza em razão de a obra llansolina caminhar muito próxima do pensamento do filósofo francês quando ele afirma que "a linha de fuga é uma *desterritorialização*" e que "fugir, não é de todo renunciar às acções, não há nada mais activo do que uma fuga. [...] É fazer fugir [...] alguma coisa, fazer fugir um sistema como se cava um túnel" (ibidem, p.51).

Ainda segundo Deleuze & Parnet (2004, p.58), "escrever é traçar linhas de fuga que não são imaginárias [...]. Escrever é devir, [...]". Em Llansol, essas linhas se vislumbram, e o fio da escrita vai tracejando outros desafios, que atam e desatam, aproximam-se e distanciam-se, mas sempre trazendo à baila a escrita fulminante, que, além do aspecto erótico, consubstancia-se ao silêncio:

> __________ tudo me agrada num livro a maleabilidade, a companhia fechada e que se abre, o espaço errante entre os olhos e as letras, a concentração da cabeça, o meu rosto projectado na folha, os caminhos que dele evoluem até à luz da janela, ou da lâmpada e da partida. [...]
>
> Sinto que não sou capaz de, sozinha, contemplar o dom de tantas páginas com lágrimas e, à noite, quando o silêncio que silencia o silêncio cresce,
> alguns deitam-se ao meu lado e, entre a acutilância da leitura e o elevado erotismo da escrita,
> eu fico de vigília
> ____________________ e eu sonho. (Llansol, 2006, p.175)

O movimento de fechamento e abertura, o olhar que vagueia na distância que se abre entre o texto e a visão, o reflexo do rosto na

folha do papel e os jatos de luz que daí emanam criam uma atmosfera vacilante que se soma à nebulosidade advinda das lágrimas e ao silêncio interceptado por outros silêncios. Tudo gira em torno do "entre", espaço intersticial onde figuram, simultaneamente, linhas " o silêncio, o erotismo da escrita, a leitura " que se imbricam em um conjunto cujas partes se complementam e se abrigam: a abertura propiciada pelo livro se insere no silêncio que penetra por dentro do "eu", fazendo escorrer uma escrita erótica em que o "eu" se afirma e se desfaz na situação limite do sonho.

As caracterizações incisivas atribuídas tanto à leitura quanto à escrita chamam a atenção para esse enlace preponderante na obra de Llansol. Ler e escrever são investidos de uma feição libidinal que os torna essencialmente pujantes, pois o "texto é um corpo vivo". Corpo que se deixa desnudar, abrindo-se para a realização erótica.

Se pensarmos, juntamente com Bataille (2004, p.31), que "o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. [...] dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos" e que "a vida descontínua [...] deve ser perturbada, incomodada ao máximo", podemos considerar que, em Llansol, o texto, incomodado com a regularidade, desprende-se das amarras, transgride, viola as regras circunstantes e se faz pleno como corpo textual, corpo lascivo que se atrela ao silêncio, silêncio realçado por Bataille ao dizer que "em princípio, a experiência erótica nos leva ao silêncio" (ibidem, p.397).

Essa frase, transcrita também por Llansol em um dos cadernos manuscritos que fazem parte do seu espólio (caderno 2.32, p.13), estabelece um diálogo com o encadeamento que sugerimos anteriormente e é uma fresta atraente para se penetrar, não com o intuito de referendar o que se verifica na obra da escritora, mas sim com a perspectiva de se entrelaçarem novas linhas. Inesperadas, fortuitas, escondidas, impensáveis no presente momento? Enfim, um universo a ser palmilhado...

De imediato, o que se pode perseguir é o rastro deixado pela citação anterior, que nos leva a uma outra frase de *Amigo e amiga – curso*

de silêncio de 2004 (Llansol, 2006, p.156): "O que é o texto em face do silêncio? O seu receptáculo". O texto, ligado ao erotismo, abriga o silêncio, silêncio que significa, silêncio consequente de uma sensação extrema, silêncio que produz sons lancinantes, silêncio tão profundo que deu origem a um livro.

E o que fervilha no *Curso de silêncio*? A cor, o som, o fulgor, a mulher, a figura, o híbrido, a metamorfose, a casa, a imagem, o fragmento, o legente, a dor, a morte, e, enlaçando todos esses elementos, a leitura, o silêncio e o corpo erótico da escrita, que se espraiam ao longo do livro em múltiplos e diferentes reencontros:

> Por haver tão gradual silêncio,
> Pressente-se que neva. [...]
>
> No *extraordinário* há uma intensidade que não há no *estranho* e em nenhum deles há *deliridade*, que é uma leitura na neve da linguagem. "Registrar delírios cria um silêncio liberto."
> [...]
> O corpo horizontal, a visão lenta ___________ é um exercício entre o corpo e as suas posturas. Um emissor de um estranho de beleza:
> [...] (Llansol, 2006, p.216)

O silêncio acolhedor mescla-se ao ler, consequência entusiástica da escrita, que, por sua vez, emerge do corpo delirante, propulsão fundamental que compactua com o silêncio, revigorando-o. O corpo da escrita se move, altera suas posições, se estende e se constrange em gestos voluptuosos, dando origem a uma linguagem-desejo a pulsar na consonância dos fonemas constituintes das diversas palavras que compõem o corpo. A exploração da camada fônica, a combinação das palavras na linha, as mutações que vão sofrendo imprimem uma cadência muito particular ao texto, revivificando-o em sua constituição físico-sensual e revitalizando a potencialidade das palavras em sua materialidade musical. É um fazer atento ao movimento das unidades mínimas, enfatizando-se a vogal, a consoante, para só depois chegar à sílaba, à palavra, à frase, à sintaxe, percurso

que acentua o funcionamento erótico da linguagem, que caminha dentro de si própria.

Uma relação de antipoder aqui se estabelece, pois, diferentemente do que no geral se verifica na linguagem, que, segundo Deleuze (Deleuze & Parnet, 2004), é feita para ser obedecida, é repressora, a linguagem na obra de Llansol surpreende, faz-se como desejo de que "o bulício da comunicabilidade das palavras na sua efêmera passagem _______ se rompa" (Llansol, 2006, p.56). A linguagem não se instala, não se estabiliza, não se imobiliza; ao contrário, vagueia, alastra-se, insinua-se, deslocando-se para um nível que "poderia ser tanto o grito como o silêncio, ou o gaguejar, e que seria como a linha de fuga da linguagem, falar na sua própria língua em estrangeiro, fazer da linguagem um uso minoritário..." (Deleuze & Parnet, 2004, p.34-5). Ou ainda: é necessário, segundo o filósofo, "ser traidor no seu próprio reino, trair o sexo, a sua classe, a sua maioria que outra razão pode existir para a escrita? E trair a escrita" (ibidem, p.60).

Esse "silêncio", "grito", "gaguejar" ou "traição da escrita" é perceptível também em outras situações nos textos de Llansol. É uma forma outra de cantar a leitura, aproveitando-nos do título do seu último livro, no qual se lê: "Não queremos que eles se distingam pela aprendizagem da nossa poesia lírica. Estamos a criar ruídos que sejam uma contra-música" (Llansol, 2007, p.68).

É o ruído a se infiltrar na construção do texto, é o trinco, é a fenda, é o ruir das estruturas, é "a erva que está no meio e que cresce pelo meio, e não as árvores que têm copa e raízes" (Deleuze & Parnet, 2004, p.35), é, por fim, o "prazer por estar a mudar a ordem habitual estabelecida, / a influir-lhe a natureza humana da revolta" (Llansol, 2006, p.106), como diz a figura mulher de *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004*.

Nessa mesma trilha do ruído, a escrita-corpo de Llansol cria termos instigantes que também habitam o universo do silêncio, do erotismo e da leitura: textualino, textuante, texto lábio, textuador, labioladas, faceoladas. Vocábulos que em sua própria constituição evidenciam a escrita em seu percurso, construções insólitas, criadoras da singularidade do texto.

Esse fazer contínuo torna-se ainda mais visível ao se contrastarem os cadernos manuscritos da autora com sua transformação final em livro publicado, nesse caso específico, *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004* (Lllansol, 2006):

> e o piano torna-se a anatomia de um texto lobo ou de um textualino, a qualidade cristalina que guarda o espaço entre as folhas.
>
> Deixa de chover linearmente. A rutilância afasta-se. Só chove com maior estridor. [...]
> Entre texto lobo
> (no dorso) e texto lábio (nas teclas) reparo que foi a chuva de muitos dias que lhe determinou a metamorfose, acordando-o do tempo; não sou executante, detesto os virtuoses,
> nem compositor, nem componente, sou <u>textuante</u>. E o medo que me torce os intestinos é o de que o som se quebre [...] rodopie em música e dispare, convulsivamente, em chuva ou em lobo, antes de pousar como textualino sobre a cidade de Parasceve, [...]
> (*Espólio de Maria Gabriela Llansol*. Caderno 1.67, p. 13. Sublinhado da autora)

Ao sobrepormos as versões manuscrita e publicada (Llansol, 2006, p.53), constatamos que, além de diferenças quanto a sinais de pontuação e inclusão de espaços em branco, o primeiro fragmento anterior, transcrito da p.13 do caderno, é repetido na p.14 do mesmo caderno, onde, então, se inclui a palavra "lustrosa", tal como está no livro (ibidem). Quanto ao segundo trecho do manuscrito (p.13), excluem-se, na versão impressa, os vocábulos "só chove", passando a existir uma frase única. E a alteração que mais chama atenção se localiza na terceira passagem citada, com a troca de "texto lábio", no manuscrito, para "elefante", no livro, mudança que prioriza a metamorfose e a questão do híbrido. Soa mais densa a ligação do vocábulo "elefante" com "teclas", haja vista a referência anterior ao "piano" e ao "marfim", firmando o processo de mutação e a convicção de ser como elemento do texto, o que se percebe pela sequência de

negações (não "executante", não "compositor", etc) e pela afirmação: "sou textuante".

Acompanhando esse fluxo de reescrita, de trabalho laborioso com a linguagem, destaca-se a metamorfose que se opera nas próprias palavras. Os desdobramentos com o vocábulo "texto" e com o sufixo "ada" exemplificam a movimentação persistente da obra: ela não se fixa sob qualquer perspectiva e por isso está sempre a incitar descobertas, é, de fato, corpo vivo.

Um verdadeiro deleite textual se presencia, sendo possível a nós, legentes, partilhar dessa atmosfera lúdica e interagir com as palavras. Diante de "textuante", poderíamos divagar: mescla de texto e atuante, este signo sugere uma espécie de encenação de uma escrita impulsionada pelo seu próprio ritmo; um perturbador "texto lábio" se abre para o inaudito e insuspeitado. Lábio, hábil ou lábil? Hábil em escorregar para o incapturável, assim como o "textualino" que a escrita afirma. Curiosa é a possibilidade de o associarmos a uma matéria ao mesmo tempo substantiva e adjetiva: cristalino? opalino? E o que dizer de "labioladas" e "faceoladas"?

> fui falar com a palavra desdobrada em xaile da mente sobre o teclado das emoções,
> eu acariciava o dorso de animais (urso/elefante, um lobo entre eles),
> e pedi-lhe autorização para romper finalmente a distância que separa sons e fonemas _______ juntar as emoções labioladas com as faceoladas. (Llansol, 2006, p.56)

Nessa nova interligação escrita e corpo, afloram, paralelamente, constituintes das palavras (fonemas, sons) e partes do corpo (lábio, face), aqui adjetivadas e associadas ao sentir (emoções). E o trecho em si já especifica a própria técnica: a "palavra desdobrada" operacionaliza-se em "labioladas" e "faceoladas", combinações diferenciadas que conferem vivacidade aos substantivos que as integram, seja pela mobilização das categorias gramaticais, normalmente estanques, seja pela reiteração da vogal aberta "a", o que se estende às expressões corporais, também deslocadas de seu sentido habitual em função dos vocábulos utilizados para qualificá-las.

Essa penetração palavra/corpo anuncia-se também desde o 1º capítulo de *Parasceve* ("Há palavras afins com determinadas regiões do corpo.", Llansol, 2001, p.10), percepção do desvio que se deve travar no interior da língua para que as palavras não permaneçam no alinhamento imposto pelo dicionário. Elas precisam deslizar, provocar, com os seus múltiplos sons e sentidos, tal como atua a instância narradora ao se dirigir ao plátano, a quem atribui o nome de Grande Maior, buscando apreender "a linguagem de suas folhas", revivificando, assim, a língua, ao instaurar uma nova relação, ineditismo que também se encontra no termo "textuador", anteriormente referido:

> quando vislumbramos o textuador desta Casa, e do nosso
> corpo, a luz salta sempre noutro lugar, na borda das camas,
> nas mesas onde trabalhamos,
> nas toalhas,
>
> mesmo sob a porta, entre o chão e a descida para o jardim.
> [...] (Llansol, 2007, p.83)

Aqui também se presentifica a interação vocábulo-corporal, mas, nas diferentes situações observadas, os caminhos que se entretecem são sempre distintos. A figura do textuador deixa registrada a sua marca enquanto elemento do espaço textual que se perpetua na incidência da luz e, ao mesmo tempo, resvala na dor, dor que tatua o corpo do "eu", dor sentida, mas também singularmente aliviada ao ser convertida em beleza ("[...] procurei, [...], o que da dor advém como beleza", (Llansol, 2006, p.186)).

A dor liga-se à morte e também à escrita erótica, a dor seduz e angustia. E a angústia, como também a sua superação, fazem parte da natureza humana. A vida, sendo "em sua essência, um excesso" (Bataille, 2004, p.133), pode destruir aquilo que ela mesma criou se não houver limites. Entretanto, mesmo sabendo disso, o homem busca o perigo.

O perigo, por sua vez, está incutido na relação erótica, na medida em que ela implica transgressão, ruptura com o que nos é interdi-

tado, daí o desejo de ultrapassar os limites. E esses acabam por se perderem na "convulsão erótica", pois a liberação dos "órgãos pletóricos" provoca uma violência incontrolável pela razão, uma violência que ocorre no instante da profusão dos corpos (ibidem, p.143-5). De modo semelhante, o movimento corporal da linguagem seduz pela transgressão que incute nas palavras e o prazer é alcançado pela volúpia com que são deslocadas de suas feições usuais.

Em última instância, o erotismo está relacionado à morte. A "superabundância de energia" (ibidem, p.155) gerada no ato sexual direciona à morte, não de forma direta, porque o homem a ela resiste, mas de forma indireta, pois ela provoca uma "perturbação vertiginosa que imprime no homem o conhecimento interior da morte. Essa perturbação, ligada à pletora da atividade sexual, determina um enfraquecimento profundo" (ibidem, p.163). Ainda segundo Bataille, há um duplo sentido na ligação que se estabelece entre a violência da morte e a violência sexual:

> Por um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais estiver próxima do enfraquecimento, e, por outro lado, o enfraquecimento favorece a volúpia, com a condição de que lhe conceda tempo. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia é mais profunda na angústia mortal. (ibidem, p. 164)

Nesse sentido, pode-se dizer que vida e morte se cruzam na relação erótica. Essa combinação, aparentemente contraditória, percorre as páginas de *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004* (Llansol, 2006), livro em que a vida pulsante se depara com a morte e se espraiam em uma linguagem corporal contorcida em frases fugidias de onde escorrem palavras que vibram ao toque sensualizado da folha de papel sob a mão da "escrevente", figura que ocasionalmente comparece nos textos de Llansol, coexistindo com as demais e possibilitando o fluir da escrita em várias direções.

Talvez seja a escrevente "o que em mim escreve o texto", segundo as palavras proferidas pela escritora no *3º Colóquio Internacional Maria Gabriela Llansol* – Vivos no meio do vivo (2005) (*Anais*, 2007,

p.130), configurando-se o seu gesto de escrita na seguinte sequência de *Parasceve*:

> Ainda a mulher não tinha aberto a cancela da casa, e já se encontrava o texto à sua espera. Recorda-se, certamente. Por exemplo, escrevo todos os dias. Cenas de A4, como lhes chamo. Mas um livro é uma montagem. Muitas dessas cenas terão um destino imprevisível. (Llansol, 2001, p.101-2)

Visualiza-se aqui, de forma mais explícita, o texto em gestação a que temos nos referido: a consciência desse fazer, as diferentes etapas que o envolvem, a noção de que o texto exige reformulações e de que adquire certa independência, ficando muitas vezes incógnito(s) o(s) caminho(s) que escolherá.

A escrevente pressupõe um legente – às vezes, é ela própria: "A legente sou eu, a tentar extrair de mim a aprendizagem do entendimento, / com quem me acasalei para toda a vida" (Llansol, 2006, p.217); outras vezes é alguém outro, ambos figuras que habitam o espaço da escrita. Escrevente e legente permutam seus impulsos, e até mesmo a nasalidade do sufixo "ente" tende a conferir um comprometimento entre essas duas figuras do texto, sugerindo algo que se executa em conjunto mas com efeitos que não conduzem necessariamente à consonância: "O escrevente e o legente sabem que esta é uma pergunta a quatro mãos mudas. [...] o legente se pergunta qual a relação desta cena com a cena da música e por que, de repente, a narrativa disparou numa direcção totalmente imprevisível". (Llansol, 2003b, p.34).

O texto reage à simples relação de causa e efeito entre as diferentes cenas, guiando-se sempre pelo imprevisto, imprevisto que nos leva a ler os vocábulos escrev*ente* e leg*ente* com um outro olhar, um olhar perpassado pelo som e que nos permite ouvi-los como reg*entes* de uma escrita-música a ser executada a quatro mãos. Mudas.

Escrevente e legente desfrutam de uma atmosfera de conivência na qual a escrita como corpo incita o prazer da leitura, um convite lúbrico ao legente para tateá-la, apalpar-lhe as partes, sentir suas

ondulações, deixar-se fascinar pelas suas formas insinuantes. É também esse legente instado a desalojar as palavras do seu sentido corriqueiro: "Na zona de nervuragem, sexo não tem o sentido comum. Tudo é sexo e nada é sexo. É o sexo-de-ler que guarda a porta, e espera o sexo-de-reenvio do legente" (Llansol, 2006, p.208). O corpo textual aguarda que o legente se manifeste, aguarda seu acolhimento, espera que ele abra a porta e cante a nova leitura, leitura a que somos chamados desde o primeiro texto de Llansol (*Os pregos na erva*, 1962) e que se perpetua até o último (*Os cantores de leitura* – Llansol, 2007).

Um texto se entrelaça ao outro, seja em razão de diversas figuras, seja pela retomada de fragmentos, palavras ou expressões, seja pela recuperação direta ou indireta de outros títulos, seja pela ênfase no espaço escritural, seja pela linguagem do desejo, seja, enfim, pelo processo de transmutação, que, além de se manifestar no interior de cada texto, é o elemento propulsor da escrita de Llansol. Nas palavras precisas de Silvina Lopes (1988, p.13), "a unidade livro é imagem aparente: não há livro ou livros, há uma escrita que desliza na corrente dos textos e nela se recorta como ser em metamorfose".

O começo de um livro é precioso (Llansol, 2003a) repete em sua primeira página exatamente esse título, simulando a presença dessa escrita que escorre e perdura e que já traz em gestação outros textos ("Mas breve é o começo de um livro mantém o começo prosseguindo, / Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia", p.1). De forma semelhante, *Parasceve* (Llansol, 2001) anuncia *O jogo da liberdade da alma* (Llansol, 2003b), ao interiorizar sob a forma de uma frase, repetida algumas vezes, esse título. Ou ainda *Amigo e amiga curso de silêncio de 2004* (Llansol, 2006), ao antecipar o título do texto publicado um ano depois (*Os cantores de leitura* – Llansol, 2007) com a referência aos "animais cantores-de-leitura" (Llansol, 2006, p.230). Num movimento contrário, *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004* retoma textos anteriores: de 1996 (*Causa amante*), ao aludir à "causa amante da metamorfose" (Llansol, 2006, p.155), e de 1998 (*Ardente texto Joshua)*, ao expressar que "o *ardente texto* tocou-me ao de leve no ombro" (Llansol, 2006, p.203).

Um outro tipo de situação ainda se presencia em *Amigo e amiga-curso de silêncio de 2004* (Llansol, 2006, p.149), que, na última linha da parte CIV, denominada "encontro meus irmãos", transmite a seguinte informação: "(procure ler-se "*O Começo de Um Livro é Precioso*", estância 84)". A ligação imediata que se estabelece é com "*o rapazinho Literatura*" e um dos primeiros pontos para o qual somos despertados é a referência ao vocábulo "estância", manifestação de que o texto dilui as fronteiras entre prosa e poesia, encenando-se com tonalidade poética e pervertendo a discursividade narrativa. Não é mais possível pensar os gêneros literários dentro de uma perspectiva tradicional, a linha divisória entre eles é rompida em favor de um texto que internaliza a diversidade e se faz múltiplo, libertando-se das imposições, dos mecanismos coercitivos e investindo na diferença. E mais: o próprio fato de o "eu que escreve" referir-se à página utilizando não o sistema numérico, mas a forma (estrofe), que aqui adquire uma feição poético-narrativa, evidencia a ruptura com os limites impostos pela formatação de um livro.

Também sob essa perspectiva pode-se falar na liberação do corpo textual, corpo transgressor, que viola o estabelecido, infiltrando-se no espaço do interdito à procura do perigo e atingindo o prazer na medida em que cria novas possibilidades de conquista.

É ainda a estância 84 que nos remete a uma outra discussão: o desvencilhamento em relação ao próprio nome que se atribui às coisas, tendo em vista que o texto envereda por veios que lhe são exclusivos, resiste a nomeações, criando seus domínios no ilimitado:

> Encontrei, de noite, na paragem de um autocarro,
> Perdido de pai e mãe, um menino. Como te
> Chamas? Literatura. Nome estranho para um
> Masculino. [...]
> Seu nome
> Pouco me dizia, mas por seu olhar daria
> A própria escrita. (Llansol, 2003a, p.84)

Primeiramente, configura-se o estranhamento quanto ao substantivo feminino utilizado para nomear um ser masculino. Mas, a partir

daí, começam os deslocamentos: um substantivo comum transforma-se em nome próprio, que, por sua vez, é destituído de importância pelo que pode significar, questionando-se, assim, a arbitrariedade dos signos, visto que o nome não passa de uma convenção, categorizações estanques que só adquirem vida quando o texto se mobiliza, dinamizando os vocábulos em repouso e dando origem à escrita. Essa, sim, flui, aproximando-se do movimento que os olhos realizam ao perambular pelos objetos e penetrar nas profundezas do inominável.

Não é, porém, apenas o olhar que está em jogo, a escrita solicita também a concomitância dos outros sentidos – audição, olfato, paladar, tato – na medida em que se investe de uma vibração sinestésica que avança também em relação ao silêncio, silêncio que se faz com palavras, pois não direcionam o sentido. Sons, cores, sabores, olhares, impressões táteis a se misturarem em um corpo voluptuoso que se escreve criando imagens saborosamente eróticas.

O êxtase, o excesso, o delírio figuram na escrita caleidoscópica de Maria Gabriela Llansol, escrita que grita em seus desdobramentos sonoros, nas imagens arrebatadoras, nas construções insólitas. A linguagem do corpo aflora com exaustão, o desejo pulsa entre as palavras que escorrem pela folha do papel, provocando regozijo e perturbação, em razão dos constantes desafios causados por um texto em perene construção. Texto que leva o legente a repensar a própria linguagem, deixando-se sorver por ela, embrenhando-se no emaranhado das palavras para usufruir de suas astúcias e interagir com as incógnitas que o surpreendem a cada página.

No final, também ele, legente, termina a leitura tatuado por essa escrita-corpo, e por isso já determinado a perseguir o corpo da escrita que avança no texto que não se encerra.

Referências bibliográficas

ANAIS do 3º Colóquio Internacional Maria Gabriela Llansol. Colares: Espaço Llansol, 2007. 3º Colóquio Internacional Maria Gabriela Llansol – Vivos no meio do vivo, 2005, Mourilhe.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. 5.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

ESPÓLIO DE MARIA GABRIELA LLANSOL. Sintra. Caderno 1.67 e 2.32.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_______. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

_______. *Parasceve*. Lisboa: Relógio D' Água, 2001.

_______. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003a.

_______. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D' Água, 2003b.

_______. *Amigo e amiga – curso de silêncio 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_______. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

LOPES, S. R. *Teoria da des-possessão*. Lisboa: Black Sun, 1988.

5
Memórias/vozes entrecruzadas no discurso ficcional de Antonio Lobo Antunes

Maria Heloísa Martins Dias[*]

O Manual dos inquisidores, romance de Lobo Antunes datado de 1996, viria inaugurar um novo ciclo em sua produção literária, conforme o próprio autor já assinalou: uma tetralogia do Poder em Portugal.[1] Não cabe aqui discutir como se configura esse ciclo, pois nosso objetivo é centrar a atenção no romance apontado, mais especificamente em um de seus capítulos "Segundo relato (A malícia dos objetos inanimados)", a fim de analisarmos aspectos fundamentais do projeto estético desse ficcionista português contemporâneo.

A questão que nos interessa é de que modo o autor consegue colocar em jogo as projeções mútuas entre a realidade político-social e a singularidade da escrita, ou por outras palavras, como as represen-

* Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora pela Universidade Nova de Lisboa. Livre-docente (MS-5) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

1 Os outros romances que viriam compor essa fase são: *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999) e *Não entres tão depressa numa noite escura* (2000). Ana Paula Arnaut apresenta sua visão própria a esse respeito, preferindo considerar esta última obra como inauguradora de um novo ciclo da produção do autor, denominado por ela de "contra-epopeias líricas", conforme expôs em seu curso sobre a pós-modernidade na narrativa portuguesa, ministrado na Unesp, São José do Rio Preto, em 2008.

tações do Poder se reconfiguram nas inovações formais da narrativa em que passam a ganhar novos sentidos. Perceber essas articulações é o papel do leitor, instância intensamente solicitada a participar da composição narrativa.

O romance se estrutura de modo bem demarcado, em cinco capítulos ou "relatos", como são denominados: "primeiro relato (Qualquer palhaço que vive como um pássaro desconhecido)", "segundo relato (A malícia dos objetos inanimados)", "terceiro relato (Da existência dos anjos)", "quarto relato (Os dois sapatos descalços no êxtase)", "quinto relato (Pássaros quase mortais da alma)". À parte o efeito lírico que brota dessas formulações, cabe destacar o arranjo que cada capítulo apresenta, ao ir intercalando o *relato* de uma personagem aos *comentários* que outras fazem sobre o que já lemos anteriormente ou sobre o que há de vir ainda. Enfim, a alternância entre "relato" e "comentário" vai ecoando ao longo dos capítulos do romance por meio de vozes e perspectivas que traçam um movimento circular. Digamos que nossa leitura vai transitando por entre analepses e prolepses em torno dos mesmos fatos, idas e vindas, traçadas pela memória acionada pelas personagens. Aliás, o foco narrativo é uma arma eficaz para uma ficção que põe em cena justamente as relações de poder e os efeitos de sua manipulação sobre os indivíduos. Assim, os sujeitos postos na mira de olhares suspeitos e armados de parcialidade ou pessoalidade afirmam-se ao mesmo tempo como recurso estrutural narrativo e como dado ligado a um contexto político amplo que o romance retrata. Tal contexto é o momento que antecede o fim da ditadura salazarista com a Revolução dos Cravos, e é nesse cenário como pano de fundo que se inscreve (e escreve) o texto do romance: uma quinta em Palmela, propriedade de Francisco Rodrigues, ministro do governo de Salazar, onde vivem o casal (o "senhor doutor" e a "senhora" D. Isabel), o filho João, a governanta Albertina (Titina), os criados.

O segundo capítulo, alvo de nossa análise, destaca a figura da governanta, a qual apresenta três relatos que vão sendo intercalados pelos comentários da cozinheira da Quinta, do veterinário Luís e da terapeuta Lina, que trabalha na clínica onde ficou internada Titina.

Temos, portanto, no capítulo em análise seis partes ou sequências narrativas.

Por meio da evocação do passado, a governanta Titina relembra a relação afetuosa entre ela e o menino João, criança assustada e insegura, cuja situação de desamparo se deve ao desentendimento entre Francisco e Isabel, seus pais. O elo entre a governanta e Joãozinho leva-a a considerá-lo como filho, uma espécie de prolongamento seu, como se ambos constituíssem um só corpo, uma continuidade figurativizada na sintaxe: "e caminhei para casa esquecida da febre das roseiras, com a minha sombra e a sombra da criança confundidas como se o menino fosse meu" (Antunes, 2000, p.116).[2] Tal afetividade se acentua em virtude da situação disfórica que cerca a personagem infantil. O disfórico é habilmente trabalhado na narrativa graças à figuração fantástica engendrada na linguagem, em que um veio gótico mesclado ao animismo grotesco posto na paisagem parece evocar a tradição romântica da ficção: "não julguei que fosse a criança a chamar-me mas uma pomba viúva num cedro ou um ganso perdido do novelo dos buxos até que me puxaram a saia..." (p.115).

Mais adiante, outras imagens despontam e se tornam recorrentes na narrativa, os corvos e o lobo da Alsácia, funcionando como *leitmotiv* que ecoam e vão construindo o sentido do terror e perigo a rondarem a quinta:

> o vento tombou de súbito, as pás dos moinhos calaram-se, os gerânios e as estrelícias deixaram de murmurar nos canteiros, escutava-se a bica da água na piscina e um risinho de corvo sobre as faias, o lobo da Alsácia, a gemer, arrepanhava-me a saia, eu enxotando o animal com o pé. (p.115)

As falas diretas, sempre sem a indicação dos sujeitos enunciadores, mimetizam o estado caótico vivo pelas personagens e a existência de seus discursos como algo solto, pairando sobre ruínas. No caso do menino João, a fala "A mãe o pai a mãe o pai" coloca as duas

---

2 Doravante, as referências à obra em estudo serão citada apenas pelas páginas da edição em estudo.

personagens sem articulação, numa redundância desconexa, como reflexo do vazio ou distância entre eles, um círculo sem saída a pesar sobre o menino. O confronto entre o Dr. Francisco e a mulher Isabel recebe uma focalização singular pela ótica da governanta, a qual resgata do passado o clímax do desentendimento do casal devido à traição da mulher. Colocando-se à escuta, Titina olha pela porta entreaberta do quarto os reflexos do casal nos espelhos, materializando na sua fala o desdobramento das imagens vistas:

> não uma senhora mas duas ou três senhoras refletidas em ângulos diferentes nos espelhos, e o senhor doutor também dois ou três senhores doutores gesticulando uns com os outros como se estivessem zangados consigo mesmos, não com a senhora, a impedirem-lhe a passagem e a senhora, que não a conhecia assim, ameaçando-os com o secador de cabelo. (p.117)

Tal projeção das imagens flagradas pela visão da governanta Titina pode sugerir os desdobramentos, não apenas visuais ou físicos, como especialmente os emocionais ou psíquicos a ecoarem na personagem. Afinal, a multiplicidade das figuras dos senhores intensifica, pelo próprio fracionamento, o conflito para a governanta, personagem muito mais frágil que a dos senhores, como se ela sofresse em duplicado as consequências da separação do casal. Assim, o significado do acontecimento e o universo interior da personagem Titina se conjugam, ou melhor, se espelham, literal e figuradamente, nessa curiosa montagem da fala narrativa. Já do ponto de vista das duas personagens em confronto, marido e mulher, o desdobramento de suas imagens metaforiza a impossibilidade de entendimento entre eles, bem como a proliferação de seus desafetos.

A cena prossegue, com uma alternância entre a fala indireta, na perspectiva de Titina, e as falas diretas da personagem Isabel a gritar com o marido que insiste em saber quem é o amante da mulher. A insistência vem refletida com habilidade no plano da expressão, patente na fala de Titina:

> os espelhos quebrados multiplicavam os dois ou três senhores por dez ou vinte que repetiam
>
> – Quem é o tipo quero saber quem é o tipo Isabel. (p.117-18)

Como numa projeção invertida, a governanta e o menino em seu colo é que passam repentinamente a ser flagrados pelo casal, mas não pelos sujeitos propriamente e sim pelos reflexos destes, numa interessante figuração metonímica: "o senhor doutor a abandoná-la até que um dos reflexos nos viu a mim e ao Joãozinho ao meu colo que não era filho deles, era meu, o único filho que tive, o reflexo a olhar para nós" (p.118).

A referência à traição de Isabel vem modalizada pelo animismo grotesco posto em animais e flores, e mais uma vez a imagem dos corvos aparece como olhar acusatório dirigido à personagem:

> a voltar para a mesa como se flutuasse, a enrolar uma bolinha de pão esquecida de comer, os corvos a troçarem na horta, os gerânios a troçarem nos canteiros, o senhor doutor que gostava que as amigas da senhora gostassem dela, sem desconfiar de nada. (p.119)

Note-se como a enumeração na linguagem acaba por colocar o marido junto aos seres inanimados, tornando-o também um alvo da troça, pela sua confiança ingênua na mulher.

Impressionante como na ficção de Lobo Antunes o flagrante desempenha função primordial na trama narrativa; o olhar ou gesto que ora parte das personagens, ora de seres inanimados parece apontar para um só propósito: denunciar o Outro ou colocá-lo sob a mira para desconcertá-lo, assediá-lo ou ameaçá-lo. Na verdade, trata-se da atitude policialesca, espécie de foco opressor que metaforiza o Poder e suas figuras representativas. Assim, por exemplo, em meio à evocação do passado realizada pela governanta, a personagem Isabel ressurge com "as gralhas a espreitarem-na do parapeito fingindo que catavam as penas" (p.120).

Não é sem razão o título que dá nome a esse segundo capítulo – "segundo relato (a malícia dos objetos inanimados)" – pois é de malí-

cia que de fato se trata, vinda de um espaço que somente atua graças ao seu poder oculto. Sua presença é insidiosa, portanto, somente perceptível pelo acorde mágico-fantástico criado entre os elementos naturais e o conflito dramático das personagens. Por isso, a recuperação do veio gótico de extração romântica, realizado pela ficção contemporânea de Antonio Lobo Antunes (a que já aludimos), passa por um processo de recontextualização (ressignificação) crítica, capaz de ajustá-lo a tendências mais "realistas", fazendo o gótico ser perpassado por propósitos políticos. Ao contrário do idealismo romântico, em que o natural ficava em seu espaço para contracenar e se fundir com o herói, no realismo pós-moderno a natureza perde a inocência e o *habitat* em que permaneceria retratada, para adquirir um sadismo que a coloca próxima do ser humano, com quem partilha a perversidade. Estamos, como *O manual dos inquisidores* nos mostra, num momento em que a opressão exercida pelo meio não deixa lugar para amenidades, nem idealismos, sendo a única saída possível a utilização de armadilhas ou estratégias para driblar esse inimigo oculto:

> as faias escureceram, a vereda de ciprestes escureceu, os corvos sumiram-se nos eucaliptos do pântano, as luzes de Setúbal, as luzes da serra, uma espécie de halo do mar que se não via, um automóvel no pátio, um som de passos nos degraus. (p.120)

A estratégia, no caso desse romance, é transformar o espaço natural circundante em verdadeiro personagem, às vezes inimigo perigoso (como as gralhas e os corvos), às vezes cúmplice das incertezas dos personagens humanos, como no trecho citado: o escurecimento e as luzes soturnas do espaço dão corpo à espessura da suspeita que alimenta o espírito de Francisco acerca da traição da mulher Isabel.

A malícia posta nos objetos exteriores complementa-se com algumas franjas de lirismo, em especial quando a óptica é da governanta Titina em sua busca de entendimento do corte instaurado no seio familiar. No final da sequência narrativa, ou seja, do relato centrado nessa personagem, há uma interpenetração entre o espaço interior à casa e a tempestade de fora, ambos atravessados pelo desarranjo fan-

tástico que varre os seres: relâmpago, labirinto de trevas, armários e espelhos ocos, partidos, ruídos de anjos de pedra, tudo compõe um cenário avesso ao aconchego, compartimentando os moradores da casa em espaços solitários:

> um segundo relâmpago, um terceiro, os uivos dos cães, os ganidos de dor dos castanheiros, e no espaço instantâneo de uma descarga de trevas o senhor doutor na porta do quarto de hóspedes como um crucificado de igreja. (p.123)

***

O comentário que segue ao relato da governanta coloca em cena o foco da cozinheira, numa espécie de contra-argumento à posição de Titina. Desde sua primeira fala desponta o antagonismo entre as duas mulheres, "A dona Titina pode dizer o que quiser porque não era da senhora que o senhor doutor gostava era de mim" (p.125). Essa posição de superioridade em relação à governanta traduz-se nos comentários da cozinheira sobre a violência do patrão ao transformá-la em objeto de prazer sexual.

É também pela perspectiva da cozinheira que detalhes de visitas políticas à Quinta são repassados ao leitor, com a liberdade que essa posição confere à personagem, na medida em que não há o que esconder, nem o que perder com as revelações. A perda maior para a cozinheira já ocorrera no passado, com a morte da filha que ela teve com quinze anos e precisou sacrificar afogando-a no rio. A perseguição aos comunistas, a política imperialista sobre o Ultramar, o destino de África são referências que vão surgindo na fala da cozinheira em meio a seus comentários sobre a rotina da casa, a comida, o movimento dos criados e o assédio sexual do senhor Francisco. Na verdade, essa mistura de dados é fruto da operação confusa da memória, em que não há a preocupação com o arranjo dos fatos e sim com os efeitos provocados pelo peso de sua densidade sobre a personagem. Daí que a mescla de elementos ressalte também a reificação do ser humano, posto no mesmo nível que os animais. Assim, por

exemplo, o preparo da comida se iguala ao ato sexual, transformando o sujeito em objeto a ser deglutido: "eu a depenar um frango de alguidar entre os joelhos a fingir que não dava por ele, e o senhor doutor a prender-me o cabelo com uma das mãos e a tocar-me onde eu inchava com a outra, lançando a cigarrilha para o alguidar do frango" (p.129).

Não é apenas a coisificação da mulher que se destaca nessa passagem, mas também uma relação de Poder que se desmascara: apossar-se da cozinheira, em sentido literal, pela sexualidade, metaforiza outra posse – a do Senhor que tem sob seu domínio quem ele quiser. A descoberta da gravidez da cozinheira pelo patrão leva ao confronto entre este e a empregada, cujo resultado não é difícil de adivinhar: o mais forte vence, eis a lógica do sistema. Portanto, ao ser indagada pelo ministro Francisco acerca do tempo da gravidez, a cozinheira titubeia, no duplo sentido: não sabe informá-lo sobre a data e sente fraqueza, uma vertigem própria do seu estado, que a leva a desmaiar. O cenário que avistara no escritório do patrão escapa-lhe e há uma curiosa descrição de tal apagamento: "a secretária principiou a balouçar, o Presidente da República e o Papa andavam em círculo como os carrinhos de choque da feira, apetecia-me estender-me no chão e morrer..." (p.130). Na verdade, são as figuras de retratos na parede que desaparecem, deixando a sugestão de sentidos que a leitura pode explorar, afinal, trata-se de representações de poderes (Política, Religião, País) que se desfiguram, como se para além da gravidez da personagem houvesse outras razões para tal apagamento. Seja como for, o parto da cozinheira significa uma abertura inusitada, jamais imaginada ou acontecida naquele meio. Em pleno espaço protegido pelo Poder, há um ser frágil, porém com poderes suficientes para fazer explodir o corpo que carrega em seu ventre:

> eu como se uma coisa demasiado grande e poderosa rasgasse os reposteiros do meu ventre a procurar sair, eu que nunca na vida pedi fosse o que fosse a pedir-lhe aquilo que crescia e se alargava em mim me não matasse, eu no espaço de duas dores, no espaço de ir morrer. (p.134)

Grande paradoxo criado nessa cena insólita, em que os poderes postos frente a frente, embora distintos, acabam se igualando pelas próprias circunstâncias: vida e morte, aceitação ou recusa, fraqueza e força, esses opostos desafiam o domínio do mando. Como desfecho, o instinto de vida parece falar mais alto, ao menos naquele momento. O veterinário é chamado à Quinta pelo ministro, a fim de realizar o parto da cozinheira, situação grotesca que, mais uma vez, faz despontar a coisificação do ser humano:

> – Não entendo a sua pressa ao telefone senhor ministro não há nenhum animal que vá parir
> [...]
> – É que não reparou bem amigo não deu conta que a bezerra é esta faça-me o favor de começar. (p.135)

No fundo, a frieza cruel impera, a mulher é tratada como animal, além do fato de que tal fala do ministro fecha a segunda sequência narrativa do capítulo para que novo posicionamento entre em foco. É o da personagem Titina que, mais uma vez, assume o relato, porém em uma situação distinta da que ocorrera em seu primeiro relato.

A passagem rápida, sem mediações, para outra situação espácio-temporal é uma constante na ficção de Lobo Antunes, aliás, uma das marcas da narrativa contemporânea, descomprometida com a linearidade ou com a lógica do relato. Como querer lógica para retratar um mundo destituído de lógica ou racionalidade? Como ordenar as experiências pessoais vividas num estado caótico e oprimido por injunções exteriores?

***

O que o leitor tem, portanto, na terceira sequência do segundo capítulo, é novamente a governanta em cena e assumindo o foco da narração, resgatando do passado seu internamento na clínica Misericórdia em Alverca, aos oitenta anos. Digamos que o que Titina reali-

za, por meio da narrativa, é uma verdadeira terapia consigo própria, na medida em que vai exteriorizando sua intensa solicitude diante das obrigações domésticas na Quinta de Palmela. Seu desabafo (à terapeuta Lina? ao leitor? a si mesma?) vai sendo intercalado com falas das personagens do círculo familiar, postas entre parênteses:

> era a mim que eles procuravam se surgiam maçadas, não eram os amigos, não era a família, era a velha e a velha
> (– Ai Titina se o meu pai descobre estou frito)
> em Palmela a pagar multas de estacionamento do Joãozinho, a velha
> (– Ai Titina que gastei a mesada e fiquei liso)
> a vasculhar o porta-moedas e a emprestar-lhe dinheiro para as propinas que nunca se lembrava de me devolver, a velha
> (– Ai que caraças o governador civil telefonou agora mesmo a dizer que vem jantar Titina). (p.140-1)

É graças ao imaginário delirante da governanta que vão sendo encadeadas frases em torno de seu desejo de saída da clínica, apoiando-se no argumento de que o senhor doutor ou seu filho Joãozinho iriam buscá-la e retirá-la da clínica a qualquer momento. A óptica de Titina apresenta uma duplicidade, pois, se por um lado reflete a consciência de sua condição limitada ("eu que sou pobre, que não possuía relações nem influência nem conhecimentos, nem importância nenhuma"), por outro, exacerba, narcisisticamente, a contraparte de seu servilismo, julgando-se senhora da situação de mando. E não apenas em relação aos criados, em condição inferior à sua, mas também em relação aos patrões. Nesse caso, pode-se destacar a situação de insegurança do senhor Francisco focada pela governanta, quando tenta acertar com ele o orçamento doméstico:

> o senhor doutor, a perceber que eu percebia, sem tirar a cigarrilha que lhe queimava a boca para que eu não desse fé da tremura dos lábios e a empurrar as faturas para mim
> – Não disse nada hoje não tenho cabeça para contas traz-me essa tralha amanhã. (p.138)

A propósito, "focar" e "desfocar" são verbos usados pela própria Titina para retratar o comportamento do ministro, tensionado entre concentrar a atenção nas contas e delas se desviar.

O apelo à solicitude da governanta transparece na fala reiterada do ministro, ao longo do relato da governanta: "– Salva-me desta embrulhada Titina".

O relato vai se fazendo da intercalação de situações distintas – a conferência das contas entre a governanta e o ministro, o comportamento da octogenária na clínica, as observações da terapeuta, a cobrança de atenção por parte de Joãozinho, o contato por telefone do ministro com o major, a visita deste ao ministro, a descoberta do amante da mulher, a tomada da filha recém-nascida da cozinheira para retirá-la da casa. São cenas, ou melhor, retalhos de cenas pertencentes a tempos totalmente distintos, recolhidos pela montagem (des)contínua que a memória realiza.

O anúncio de morte, expresso numa fala ecoante pela narrativa, convoca, novamente, o animismo fantástico:

> não eram só as faias agora, eram os ciprestes, os choupos, o canteiro de gladíolos, os eucaliptos a prevenirem-me no seu sopro de folhas
> – Vais morrer.

E mais adiante:

> o piano tocou uma nota que arrepiou as cortinas da sala, só um suspiro de vento a estremecer as pinhas e os ramos secos da lareira
> – Vais morrer. (p.146)

Mas, afinal, quem é essa segunda pessoa à qual se dirige tal voz funesta? Eis o que a narrativa deixa em suspenso, cabendo ao leitor ir ajuntando as peças do relato, em busca de possíveis sentidos para esse corpo textual que se furta à imagem de totalidade. Tentemos: é a criança recém-nascida que, conforme o final dessa sequência nos revela, será retirada da mãe? é a governanta, já aos oitenta anos, que se "despede" da vida, prenunciando seu destino próximo? é a sentença do inquisidor em seu gesto de ameaça às confissões das vítimas sob seu controle?

O relato termina evocando a cena dramática em que o ministro e a governanta invadem o quarto da cozinheira para pegarem a criança e a levarem da Quinta. O discurso indireto é interceptado pela fala direta da cozinheira, reduzida a um monossilábico "– Não", reiterado cinco vezes até seu silenciamento. Estratégia hábil essa, que materializa na própria forma a impotência da cozinheira diante do incontornável abuso de Poder: "o senhor doutor a empurrá-la para o lado, a forçar a fechadura com o joelho, a romper no compartimento estreitinho com a cama, a pagela, o armário vazio" (p.150). À arbitrariedade do mando contrapõe-se a fragilidade e mudez da personagem, "imóvel, inerte como se desistisse de tudo", despejada de si mesma.

Destaque-se, também, a maneira como se constrói, ao final do relato da governanta, o distanciamento de sua câmera/olhar em relação à figura da cozinheira: "dei com a cozinheira apequenando-se ao fundo, no meio dos degraus, à medida que nos afastávamos, de braço no ar numa espécie de aceno, a despedir-se de nós sem horror e sem espanto" (p.151). Belíssima caracterização que flagra o momento exato em que a imagem se congela, imobilizada no seu apequenamento e retida num pano de fundo como uma figura que vai perdendo consistência e lucidez.

***

A sequência do capítulo constitui o comentário de outra personagem, o veterinário Luís, evocando o parto da cozinheira a que ele fora chamado, fatos ocorridos na Quinta e episódios ligados à sua experiência cotidiana. Presentifica-se uma ideologia reacionária, a favor do rigor e do arrocho, e a óptica masculina calcada num machismo e rispidez. A referência a Setúbal, onde que vive com a mulher, demarca-se por aspectos negativos, acentuando-se a relação disfórica do sujeito com o espaço: a mesmice, o convívio desgastado com a esposa, a visão degradada da mulher, a paisagem sem atrativo, o apetite sexual não satisfeito.

Na ficção de Lobo Antunes, a simultaneidade de imagens e informações compõe um texto denso, pesado, como se refletindo a

matéria indigesta que vem da realidade pragmática e das relações humanas. Mistura-se o grosseiro do trato aos animais com as apetências sexuais e idealismos da personagem. Nesse sentido, é interessante o jogo que se estabelece entre o discurso indireto do veterinário e falas soltas, que não se sabe de quem vêm, mas têm o poder de desestabilizar/cortar a fluência das divagações da personagem: "– São lombrigas?". Provavelmente uma pergunta de algum cliente do veterinário, pouco importa quem, pois o que conta é o efeito criado por sua intromissão no ato rememorativo, no qual não conta a lógica ou coerência e sim impulsos contínuos, a falta de respostas, a não identificação de vozes etc.

Desse modo, a enunciação narrativa se faz movida pela heterogeneidade dos dados, compondo um trabalho que lembra a montagem do *bricoleur*: o comportamento social ("os jeans rasgados nas coxas", "rabo de cavalo e argola no lóbulo", "música rap"), a práxis rotineira do trabalho ("as pestes suínas", "rafeiros", "seringas", "estetoscópio", "latas de comida", "tíbias de borracha") e o imaginário do desejo ("as mães a fazerem aos animaizinhos as festas que eu gostaria de fazer às filhas"), tudo isso vai sendo ajuntado como peças de um *puzzle* cujo resultado talvez esteja na grande pergunta que o personagem-narrador faria a si mesmo: o que fazer com esse mundo?

Há uma fala direta que vai se repetindo em meio ao comentário do narrador: "– Palavra de honra", sem identificação do enunciador. É possível pensarmos que tal propósito de afirmar a veracidade, seja de quem for, sugere ao leitor a própria situação de confissão em juízo, como se a personagem estivesse sendo questionada por inquisidores (não esqueçamos o título da obra de Lobo Antunes...). A necessidade insistente de fazer valer a frase dita faz parte de um ritual (manual?) de códigos postos em cena.

Por sua vez, nos discursos indiretos, parece não haver compromisso com o dever falar a verdade e com formalidade. Por isso, a fala pode ousar críticas agudas ao regime político e à sociedade, e até mesmo levar o tom para o coloquial ou baixo calão. É desse modo que o veterinário condena o servilismo dos salazaristas para com o ditador português:

> eu que estive em Palmela três semanas antes e não encontrei nenhum animal grávido, mas aquilo que um protegido do professor Salazar afirma, por mais estranho que seja, ou é verdade ou os jornais vão garantir amanhã que é verdade o que equivale ao mesmo, e se a gente os contraria dá com os costados na polícia... (p.158)

Pela perspectiva do veterinário a traição da mulher do ministro volta a ser mencionada, ajudando a compor o grande texto que se vai desdobrando, em *O manual dos inquisidores*, em torno dos mesmos motivos. Em seu comentário, o que se destaca é o efeito moral que pesa como chacota na figura do ministro – "até chifres e frases obscenas lhe desenharam a carvão no muro e ele próprio a raspá-las com uma esponja" (p.162). A desmoralização materializa-se na escrita, pois não basta dizer, é preciso mostrar, dar concretude sígnica maiúscula para o ridículo a que se expõe publicamente a figura política: "O MINISTRO É CORNUDO".

A sequência narrativa termina por meio da autofocalização do veterinário, colocando-se frente à sua solidão e desencanto. Após ter evocado figuras que deslizam em sombras e são comparadas por ele a um cinema antigo, a personagem se fecha num espaço noturno, retornando a Setúbal, de onde partira no início de sua rememoração: "a ficar para sempre na noite de Setúbal, na noite da noite de Setúbal, na noite da noite da noite de Setúbal até escutar no silêncio do largo, das casas e das árvores, um soluço de corvo, um soluço angustiado de criança" (p.164).

***

Como se pode observar, o capítulo "a malícia dos objetos inanimados" ou "segundo relato", de *O manual dos inquisidores*, de Lobo Antunes, reflete uma estrutura composicional que vai se reafirmando ao longo do romance, possibilitando ao leitor algumas indagações. A quem estariam se dirigindo esses relatos e comentários das personagens, por meio das falas entrecruzadas, em que se (con)fundem as dimensões de tempo e espaço? Por que colocá-las num cír-

culo de reflexos que se autoprojetam e as "encerram" num dizer sem saída? E quem seriam os inquisidores, signo anunciado no título da obra, que existem apenas como figuras de fundo ou ocultas?

Nesse caso, parece que nós, leitores, estaríamos atuando como uma espécie de olhar inquisidor para essas personagens do romance, as quais oferecem à nossa análise um material pouco confiável, justamente pelos efeitos criados no entrelaçamento das vozes e jogo de reflexos. Falas marcadas pela pessoalidade e por sensações subjetivas, elas dificultam também o nosso distanciamento para captá-las. Em nome de que princípios ou valores poderíamos julgar os relatos e comentários que estamos a ler? Deveríamos nos posicionar do lado dos mais fracos, vítimas de situações opressoras e do poder político, para acolher melhor o sentido de seus depoimentos?

Se há uma "inquisição", na obra de Lobo Antunes, ela se constitui como um jogo de encenação, ou no jargão televisivo, uma simulação por meio da qual os acontecimentos são recriados para gerar o efeito de realidade, vividos por figurantes-dublês semelhantes aos verdadeiros e com artifícios técnico-cênicos poderosos o suficiente para nos convencerem.

De fato, a narrativa nos consegue apanhar, pois passamos a participar do que ela nos propõe, lembrando o que Umberto Eco (1994) já alertara sobre os poderes desses bosques chamados ficção. Enfim, estamos diante de uma narrativa que dramatiza seu jogo, para tirar proveito de sua própria invenção e do maquinismo engenhado. Mas há um pormenor, nada insignificante, por trás das veredas desse bosque ficcional: sabemos que, infelizmente, a crueldade do sistema autoritário não é uma ficção e ela existiu, de fato, durante quase meio século no cenário português.

Referências bibliográficas

ANTUNES, A. L. *O manual dos inquisidores*. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2000.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

6
Visões do 11 de setembro em Don DeLillo

Giséle Manganelli Fernandes[*]

Os acontecimentos de 11 de setembro de 2001 contribuíram para evidenciar as incertezas do mundo contemporâneo. A partir daquele dia, uma nova história começou a ser escrita e o debate sobre o poder do terror se intensificou. Muitas questões foram levantadas com o objetivo de diagnosticar possíveis causas para tamanha tragédia. E, indubitavelmente, a ficção pós-moderna que se baseia em fatos históricos apresenta-se como um instrumento valioso para o cumprimento dessa tarefa, ao oferecer-nos uma oportunidade ímpar para discutirmos novas abordagens acerca do passado, sob diferentes ângulos, contribuindo para uma reavaliação da história.

A teórica Linda Hutcheon (1988, p.109) observa que não há uma verdade, mas "verdades" no plural e apresenta seu conceito de "metaficção historiográfica" (Hutcheon, 1988, 1993) para referir-se a obras que revisitam o passado de maneira crítica, subvertendo os arquivos e mostrando que não é possível haver apenas uma única "verdade" de uma forma total, fechada, completa. Esses textos per-

* Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Professora-adjunta da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

mitem aos leitores repensarem um determinado período ou fato histórico de modo plural, com múltiplas perspectivas.

Este trabalho analisa o romance *Falling Man*, publicado em 2007, de autoria de um dos mais importantes escritores da literatura norte-americana na atualidade, Don DeLillo, que tem abordado o terror em sua produção desde a década de 1970, em textos como o conto *The uniforms* (1970), os romances *Players* (1977), *The names* (1989) e *Mao II* (1991) e o texto "In the ruins of the future: reflections on terror and loss in the shadow of September" (2001). Portanto, DeLillo tem um longo projeto de abordar esse tema em seus escritos.

Podemos afirmar que os romances de DeLillo abordam temas relevantes para a sociedade pós-moderna, pois focalizam aspectos tais como o consumo desenfreado, o poder da mídia e das imagens, e questões relativas ao meio ambiente. Outra característica de sua produção literária é a revisão da história. Em *Libra*, romance publicado em 1988, DeLillo apresenta outra perspectiva para o assassinato do presidente Kennedy, rejeitando a versão oficial do atirador solitário, conforme estabeleceu a Comissão Warren. Em *Underworld*, de 1997, o autor revê cinquenta anos da história americana, focalizando especialmente a guerra fria.

Em *Falling Man*, o autor apresenta reflexões sobre a tragédia do 11 de setembro, e uma personagem torna-se fundamental para cumprir este objetivo: o Homem em Queda, cujo papel é apresentado no seguinte trecho do romance:

> *He'd appeared several times in the last week, unannounced, in various parts of the city, suspended from one or another structure, always upside down, wearing a suit, a tie and dress shoes. He brought back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced into jump.* (DeLillo, 2007, p.33)

O Homem em Queda, portanto, é uma referência aos que, em desespero, pularam das janelas do World Trade Center (WTC).

DeLillo inicia seu romance com a cena de um homem deixando o World Trade Center e descreve toda a confusão que o ataque re-

presentou. O narrador anuncia que "*It was not a street anymore but a world, a time and space of fallling ash and near night. He was walking north through rubble and mud and there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads*" (p.3).[1] O homem que saía com vida do WTC é identificado apenas como "*he* (ele)" no primeiro parágrafo do livro. O pronome "*he*", sem definição de nome, utilizado de forma estratégica pelo autor, refere-se à situação de qualquer ser humano vitimado pela tragédia naquele momento, enfrentando uma realidade de pessoas que "*ran and fell, some of them, confused and ungainly, with debris coming down around them, and there were people taking shelter under cars*" (p.3).

Dessa forma, vemos que no primeiro parágrafo da obra há uma descrição das cenas da catástrofe de maneira a colocar os leitores diante do fato histórico que será debatido ao longo do texto.

O narrador aponta ainda que

> *This was the world now. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past, standard sheets with cutting edge, skimming, whipping past, otherworldly things in the morning pall.* (p.3)

Aquele era o mundo, um mundo de violência incompreensível, com um cenário horrível. Essa afirmação representa o início de uma nova era, e tornava-se crucial entender as razões pelas quais os ataques tinham acontecido.

As impressões que o "ele" tinha eram as de que o mundo poderia ser compreendido agora como aquela nuvem de fumaça sem fim, de cinzas, um universo sem luz. Aquele era um momento de tentativa de sobreviver ao caos que havia se instalado e de também de perceber que uma nova história estava sendo escrita por meio do terror. DeLillo já havia afirmado em *Mao II* que a narrativa estava nas mãos dos terroristas e mostra que isso novamente acontecera.

---

1 Doravante, as referências à obra em estudo serão feitas pelo número da página da edição em estudo.

A personagem continua sua caminhada naquele estado completo de vidas terminadas e prédios destruídos: "*The world was this as well, figures in windows a thousand feet up, dropping into free space, and the stink of fuel fire, and the steady rip of sirens in the air*" (p.4).

Pessoas atiravam-se das janelas e apenas vultos eram vistos em queda livre em direção à morte.

E "ele ", enquanto andava atônito, "*heard the sound of the second fall, or felt it in the trumbling air, the north tower coming down, a soft awe of voices in the distance. That was him coming down, the north tower*" (p.5).

A sensação que todos ali tinham era a de o mundo estar acabando. Muitas vidas desabavam juntamente com os prédios destruídos. Cada papel que caía dos escritórios tinha uma história: contratos, aplicações, currículos, investimentos não apenas de dinheiro, mas também de tempo e, não poucas vezes, de esperança. Tudo ruía junto com as torres.

Conforme já mencionado, o leitor só vai tomar conhecimento de quem é esse "ele" algumas páginas à frente, quando descobre que se trata de Keith, a personagem principal do romance. Keith havia se separado da mulher, Lianne, a cuja casa ele se dirige depois da catástrofe. Keith tinha seu jogo de pôquer e Lianne tinha um grupo de sessões de relatos de histórias, criado por um psicólogo clínico, para pacientes nos primeiros estágios de Alzheimer. As sessões "*were strictly for morale*" (p.29) e tornaram-se mais intensas depois dos atentados: "*Members wrote about hard times, happy memories*" (p.31). Após o 11 de setembro, "*There was one subject the members wanted to write about, insistently,* [...]. *They wanted to write about the planes*" (p.31).

DeLillo mostra que as pessoas tentavam, de alguma maneira, superar o trauma. Ninguém conseguia entender o porquê do acontecido. Havia a necessidade de buscar razões para os terroristas terem planejado aquela tragédia.

Um dos questionamentos mais enfáticos estava relacionado à situação de vulnerabilidade que os Estados Unidos mostraram ao sofrerem os atentados terroristas. Uma nação que gasta milhões de

dólares em segurança não poderia ter recebido um ataque surpresa daquela forma.

Robert N. Bellah aponta que quando o então presidente George W. Bush, em uma entrevista coletiva após o 11 de setembro, foi questionado por um repórter, "*Why do they hate us?*", ele respondeu que não podia realmente compreender aquilo e acrescentou, "*because we're so good*" (in Hauerwas & Lentricchia, 2003, p.19). Porém, Bellah destaca atos de violência que marcaram a história dos Estados Unidos.

Nesse sentido também escreve Gore Vidal (2003, p.159), ao apresentar-nos uma forma para interpretar os motivos que levaram os terroristas àquela ação: "Nossos governos atraíram isso para nós através de suas ações pelo mundo inteiro [...] Os americanos não fazem idéia da extensão da maldade dos seus governos". Vidal afirma que o povo americano não merece o que aconteceu, mas merece "os tipos de governos" que tiveram "nos últimos quarenta anos" (ibidem). Portanto, para o autor americano, a questão central do problema pode estar na forma de condução da política externa americana nas últimas quatro décadas.

No dia dos atentados terroristas, houve pessoas que, ao verem as imagens pela televisão, não acreditavam na realidade daquele fato, pensando que se tratava de um filme. Aquela tragédia estava além da imaginação de qualquer pessoa comum. Os terroristas também souberam tirar vantagem do poder que as imagens têm sobre as pessoas, especialmente as de tragédias, que são repetidas muitas vezes, a fim de mostrarem o seu poder. Jean Baudrillard aponta como o ato dos terroristas foi além do real:

> *The terrorist violence is neither a reality backlash nor a history backlash. Not only is it terrifying, but what is more it is not "real," since it is worse than real in a certain way: it is symbolic. Violence in itself can be perfectly banal and inoffensive. Only symbolic violence can generate singularity. In the singularity of this event, in this Manhattan catastrophe film, the two elements of mass fascination of the twentieth century are fused to the highest degree: the white magic of cinema and the black magic of terrorism; the*

> *white light of the image and the black light of terrorism.* (in Hauerwas & Lentricchia, 2003, p.159)

Ora, o 11 de setembro colocou em contraste dois mundos e DeLillo traz à baila esse problema. Os terroristas destruíram símbolos do capitalismo, as torres gêmeas do World Trade Center, e também atingiram um importante símbolo militar, o Pentágono. Os ataques transcendem a realidade e simbolizam, em essência, a luta pelo poder.

No romance, a personagem Nina, a mãe de Lianne, tinha um namorado, Martin. Por algumas de suas atitudes, pode-se pensar que Martin tinha conexões com terroristas, mas isso não é claro na obra. Em um diálogo, ele aponta a oposição entre os mundos que se encontraram naquele dia:

> *One side has the capital, the labor, the technology, the armies, the agencies, the cities, the laws, the police and the prisons. The other side has a few men willing to die.* [...] *These are matters of history. This is politics and economics. They use the language of religion, okay, but this is not what drives them.* (p.46-7)

A narrativa intercala o momento da tragédia com outros acontecimentos e vem mostrando o mundo da América até iniciar o relato sobre o dos terroristas e colocar em oposição o "Nós/Eles", que já havia se configurado de outras formas no passado, como com os comunistas e agora se volta para os terroristas, estudantes de arquitetura e engenharia, ainda no apartamento da *Marienstrasse*.

A narrativa das cenas acontece de forma fragmentada, remetendo à linguagem cinematográfica americana, exigindo do leitor determinação para estabelecer as conexões entre as partes.

O narrador introduz a personagem Hammad, que "*was a rifleman in the Shatt al Arab, fifteen years ago.* [...] *He was a soldier in Saddam's army and they were the martyrs of the Ayatollah, here to fall and die*" (p.77).

Os terroristas não tinham outro objetivo a não ser o de "tombar e morrer" por uma causa que talvez nem conseguissem explicar, mas

eles não iriam desistir de seu principal objetivo, pois "*The world changes first in the mind of the man who wants to change it. The time is coming, our truth, our shame, and each man becomes the other, and the other still another, and there is no separation*" (p.80).

Aparece, então, a figura de Amir, isto é, Mohamed el-Amir el-Sayed Atta (que fez na vida real doutorado na Alemanha), o líder, o mais inteligente do grupo. Ele falava aos outros do grupo que "*Islam is the struggle against the enemy, near enemy and far, Jews first, for all things unjust and hateful, and then the Americans*" (p.80).

No apartamento da *Marienstrasse*, os terroristas "*looked at videos of jihad in other countries and Hammad told them about the boy soldiers running in the mud, the mine jumpers, wearing keys to paradise around their neck*s" (p.80).

O narrador mostra as atitudes desses terroristas, com todos os passos bem definidos, como deixando a barba crescer, depois apará-la, e o momento de não ter mais contato com os pais. Os detalhes de seus comportamentos estavam programados até o dia dos ataques.

A rotina dos terroristas em solo americano é feita de tal forma para não chamar a atenção das pessoas que os vissem. DeLillo realiza um trabalho muito refinado para mostrar como viviam esses homens que estavam nos Estados Unidos "*to kill Americans*" (p.171):

> *He had his Visa card, his frequent-flyer number. He had the use of the Mitsubishi. He'd lost twenty-two kilos and converted this to pounds, multiplying by 2.2046.* [...] *Amir turned down an offer of free cable TV.* (p.171)

Conquanto estivessem nos Estados Unidos, os terroristas não se deixavam influenciar pelos valores da América, eles não podiam se envolver profundamente com a cultura do Ocidente. Nada e ninguém os demoveria dos planos de matar por meio do sequestro dos aviões. O curso de pilotagem mostra que nem todos eram tão bons no aprendizado. Eles possuíam *software* de simulação de voos, com os quais jogavam no computador. Eles também conseguiram burlar os sistemas de segurança para não serem descobertos:

> *His [Hammad's] flight training was not going well. He sat rocking in the simulator and tried to match responses to conditions. The others, most of them, did better. There was always Amir of course. Amir flew small planes and logged extra hours in Boing 767 simulators. He paid in cash at times, using money wired from Dubai. They thought the state would read their coded e-mails. The state would check out airline databases and all transactions involving certain sums of money. Amir did not concede this. He received certain sums of money wired to a Florida bank in his name, first and last, Mohamed Atta, because he was basically nobody from nowhere.* (p.171-2)

DeLillo aponta como o fato de conseguirem ser "ninguém de lugar nenhum" facilitou a vida dos terroristas, que passaram despercebidos por todos os esquemas de segurança existentes, até se tornarem praticamente "invisíveis": "*Hammad pushed a cart through the supermarket. He was invisible to those people and they were becoming invisible to him*" (p.171). Não havia nenhuma conexão entre ele e as outras pessoas que ele via ou conversava na América.

No conceito de Hammad, o contraste entre os dois mundos postos em contato resumia-se no fato de o seu grupo amar a morte: "*We are willing to die, they are not. This is our strength, to love death, to feel the claim of armed martyrdom*" (p.178).

O pensamento desse grupo era norteado pelo seguinte aspecto:

> *We die once.*
> *We die once, big-time.* (p.177)

A morte "em grande estilo" era o objetivo dos terroristas, não importando causar a morte de seres inocentes. DeLillo, em sua obra, aborda o fato de as vidas de outras pessoas serem totalmente irrelevantes para o grupo, na passagem em que Hammad pensa a respeito dos outros cujas mortes eles também causariam. Quando Hammad questiona-se sobre esse assunto e formula a pergunta a Amir (Mohamed Atta), ele obtém a seguinte resposta:

> *Amir said simply there are no others. The others exist only to the degree that they feel the role we have designed for them. This is their function as others. Those who will die have no claim to their lives outside the useful fact of their dying.*
>
> *Hammad was impressed by this. It sounded like philosophy.* (p.176)

Os objetivos dos terroristas estavam acima de qualquer outro valor ou forma de respeito ao semelhante. Os outros simplesmente existiam para cumprir a função que os agentes do terror lhes determinaram. Por sua vez, os terroristas deveriam cumprir suas metas, utilizando o nome de Deus para justificarem suas ações.

Para Denis Rosenfield, não há nenhuma justificativa aceitável para atos que exterminem pessoas inocentes:

> Quando os aviões foram arremessados contra as torres gêmeas, a realidade superou a ficção. [...] O fanatismo, na verdade, não precisa de nomes. Basta a sua causa, de tipo religioso, e qualquer motivo ocasional, como o conflito do Oriente Médio. Apresentar a disputa palestino-israelense como razão para tal ação é nada mais do que um subterfúgio para justificar o injustificável: a eliminação de milhares de civis, de pessoas comuns em seus lugares de trabalho, a exterminação pura e simples de inocentes. Não há causas que justifiquem tais atos. Trata-se da barbárie que irrompe sob formas do fundamentalismo religioso. (Rosenfield & Mattéi, 2002, p.30)

Nesse sentido, o romance apresenta questionamentos acerca de Deus, como Ele poderia ter permitido que aquela tragédia ocorresse. Em um diálogo entre o casal Florence e Keith, há um debate sobre a crença em Deus:

> *"Those men who did this thing. They're anti everything we stand for. But they believe in God," she said.*
>
> *"Whose God? Which God? I don't even know what it means, to believe in God. I never think about it."* (p.90)

Essa passagem remete-nos a um outro romance de DeLillo, *White Noise*, publicado em 1985, em que ao autor, por meio de um diálogo

entre a personagem principal Jack Gladney e uma freira, coloca em xeque dogmas do cristianismo.

Em *Falling Man*, Nina e Martin travam um diálogo em que mencionam o papel de Deus na atitude dos terroristas:

> *"But we can't forget God. They invoke God constantly. This is their oldest source, their oldest word.* [...]
>
> *"If you call it God, then it's God. God is whatever God allows."*
>
> *"Don't you realize how bizarre that is? Don't you see what you're denying? You're denying all human grievance against others, every force of history that places people in conflict."*
>
> *"We're talking about these people, here and now. It's a misplaced grievance. It's a viral infection. A virus reproduces itself outside history.*
>
> *He sat lunched and peering, leaning toward her now.*
>
> *"First they kill you, then you try to understand them. Maybe, eventually, you'll learn their names. But they have to kill you first."*
>
> (p.112-13).

Os ataques, portanto, não estão apenas relacionados ao martírio a que os terroristas se submeterão em nome de Deus, na luta contra os "infiéis", mas também a uma sede pelo poder que domina os homens historicamente. E tudo pode ser feito em nome de Deus, mesmo a morte de inocentes.

A conexão entre os terroristas estava na trama, em seu destino, na crença que os movia para a morte: "*Plot drew them together more tightly than ever.* [...] *There was the claim of fate, that they were born to this. There was the claim of being chosen, out there, in the wind and sky of Islam*" (p.174). Suas rotinas baseavam-se em rezar e dormir, rezar e comer (p.176). Hammad vai ao barbeiro e pensa na única narrativa que precisava conhecer, a do plano dos ataques até o momento final: "*He is thinking again, looking past the face in the mirror, which is not his, and waiting for the day to come, clear skies, light winds, when there is nothing left to think about*" (p.178).

No aspecto religioso, cabe destacar a importância da liberdade de religião que caracteriza os Estados Unidos. Conforme afirma Alessandro Shimabukuro, "A pluralidade religiosa sempre foi acla-

mada como uma das grandes virtudes e pilares da democracia americana, e o Islã, em anos recentes, tornava-se cada vez mais uma religião importante no cenário americano" (in Silva, 2009, p.173). Ainda segundo Shimabukuro, após o 11 de setembro, aconteceram casos de intolerância em relação a árabes e muçulmanos nos Estados Unidos, mas também "houve inúmeros atos de simpatia, solidariedade e amizade" (ibidem, p.165). O então presidente George W. Bush também "buscou desvincular o Islã dos terroristas responsáveis pelos ataques" quando visitou um centro islâmico em Washington, no dia 17 de setembro de 2001 (ibidem, p.165).

Após o 11 de setembro, tornava-se crucial diferenciar os extremistas dos que praticavam sua fé em paz. Porém, George Yúdice (2004, p.464) salienta que enquanto a administração Bush "elogiava os árabes e muçulmanos americanos e repudiava os ataques contra eles, orquestrava concomitantemente uma caça às bruxas velada e racista desses mesmos residentes. Inclusive um dos guarda-costas de Bush, um árabe-americano, foi detido num aeroporto (*The New York Times*, 2001)".

Diante de situação tão difícil, o governo americano deflagrou a chamada "*war on terror*" e invadir o Afeganistão e o Iraque, gastando bilhões de dólares nessas ações e causando muitas mortes de soldados e de civis. Essa "guerra ao terror" tem sido considerada, muitas vezes, como inútil e sem fim.

A personagem do *Falling Man*, cujo nome era David Janiak, morre aos 39 anos, "*apparently of natural causes*" (p.220). Lianne busca na internet informações sobre a biografia do artista performático e lê sobre uma possível conexão entre a posição realizada pela personagem para mostrar a queda e uma foto que havia sido publicada de um homem se atirando da torre norte. O romance traz essa perspectiva para os leitores poderem ter em mente o desespero e o horror dos acontecimentos daquele fatídico dia:

> *Was this position intended to reflect the body posture of a particular man who was photographed falling from the north tower of the World, headfirst, arms at his sides, one leg bent, a man set forever in*

the free fall against the looming background of the column panels in the tower? […]

The man falling, the towers contiguous, she thought, behind him. (p.221)

Esta é a imagem lembrada e descrita por Lianne:

AP Photo/Richard Drew/FILE

Não há como desvincular uma imagem tão forte de um suicídio cometido diante do imponderável daquela situação da do artista que insistia em tornar o fato sempre presente. O enfrentamento do inimaginável levou pessoas a um ato de incalculável aflição.

Além de todo o terror jamais pensado, há outro fator imponderável no livro: o jogo de pôquer de Keith, em que se aposta a sorte e não se tem nenhuma garantia de sucesso. Seu futuro profissional também estava incerto, assim como de muitos outros que perderam seus empregos com a destruição dos prédios. Curiosamente, Keith

poderá ter uma chance de trabalho com investidores brasileiros, como ele revela para Florence, quando eles estão juntos ouvindo música com vozes cantando em português:

> *"I've never been to Brazil," she said. "A place I think about sometimes."*
>
> *"I'm talking to somebody. Very early in the talks. About a job involving Brazilian investors. I may need some Portuguese."*
>
> *"We all need some Portuguese. We all need to go to Brazil."* (p.93)

Logo à frente na narrativa, a possibilidade de emprego com os brasileiros é mencionada novamente: "*There was a job offer he'd probably accept, drafting contracts of sale on behalf of Brazilian investors who were engaged in real-state transactions in New York...*". Talvez esse seria o futuro de Keith, mas tratava-se de algo "*completely wind-assisted*" (p.104), sem nenhum porto seguro, assim como todas as vidas dos sobreviventes e das famílias das vítimas. Keith havia deixado de fazer a barba por um tempo, "*whatever that means*" (p.67), se é que havia algum significado nessa atitude. Portanto, a narrativa traz um rol de incertezas que se instalou depois do 11 de setembro.

O último capítulo ("In the Hudson corridor") do romance traz o avião dominado pelos terroristas e Hammad com seus pensamentos sobre aquela situação: "*Every sin of your life is forgiven in the seconds to come. There is nothing between you and eternal life in the seconds to come* " (p.239).

O fascinante na narrativa é o exato momento em que as vidas de Keith e de Hammad se mesclam para sempre.

A passagem apresenta as cenas no avião em que está Hammad e na torre em que se encontra Keith:

> He *heard sounds from somewhere in the cabin.* [...] He *heard voices, excited cries from the cabin or the cockpit, he wasn't sure.* Something fell off the counter in the galley.
>
> He *fastened his seatbelt.*
>
> A bottle fell off the counter in the galley, *on the other side of the aisle, and he watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an*

> *arc one way and rolling back the other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through the structure that sent Keith Neudecker out of his chair and into a wall.* (p.239 – grifos nossos)

Percebemos que imediatamente na continuidade do texto, os leitores são levados do avião para dentro da torre. O pronome "*he*" até o momento de apertar os cintos refere-se a Hammad; depois, a Keith. Além disso, há objetos caindo "da prateleira da copa" em um e também no outro lugar. A sequência é muito instigante, pois une, de modo definitivo, as vidas de Hammad e Keith. Eles nunca se conheceram, mas o encontro descrito no trecho revela a violência desse instante, em que um vai encontrar a morte pelo martírio, e o outro, embora tenha sobrevivido, martiriza-se e por não ter conseguido salvar seu amigo Rumsey.

O capítulo apresenta situações horríveis que Keith teve de enfrentar dentro da torre, sem saber ao certo o que estava acontecendo:

> *He went down the hall, putting on the jacket. There were people moving toward the exits, in the other direction, moving, coughing, helping others. They stepped over debris, faces showing stark urgency.*
>
> *The stink was fuel and he recognized it now, oozing down from floors above.*
>
> *Something came down and there was a noise and then the glass shivered and broke and then the wall gave way behind him.* (p.241-2)

Keith vê o falecimento de Rumsey. Keith consegue sair do prédio e está cercado por todo aquele cenário do início do romance. Ele começa a andar e observa uma camisa caindo "*arms waving like nothing in this life*" (p.246). Era uma pessoa em queda suicida, um *Falling Man*.

Ora, se a narrativa termina exatamente onde começa, podemos concluir que o potencial do terror ainda está presente e uma tragédia pode se repetir. A qualquer instante, sem prévio aviso, tudo pode começar outra vez. O historiador Eric Hobsbawm (2007, p.151), ao

tratar do terrorismo, afirma que, "A fase atual do terrorismo internacional é mais séria do que no passado pela possibilidade de massacres deliberadamente indiscriminados, mas não pela sua ação política ou estratégica".

O terrorismo sempre foi uma ameaça presente, tanto é que Don DeLillo trata desse assunto há anos em seus textos, conforme mencionado anteriormente. Os ataques poderiam ter sido evitados? Houve falha da inteligência? Houve falha do governo?

Gore Vidal (2003, p.25) aponta ainda que o governo do então presidente George W. Bush havia sido alertado sobre a possibilidade de atuação de "visitantes hostis" nos céus dos Estados Unidos em "algum momento do mês de setembro de 2001". Porém, nenhuma medida foi tomada para interromper o avanço dos planos e impedir a real ação dos terroristas. E, assim, Vidal mostra que, no pensamento do então presidente George W. Bush, os americanos iriam combater os terroristas "Porque nós somos bons, eles são maus" (ibidem, p.170). Esse discurso maniqueísta sempre predominou nas falas do ex-presidente Bush.

Não será, porém, a atitude de grupos terroristas que impedirá o avanço da sociedade americana. A prosperidade dos Estados Unidos, segundo Fareed Zakaria (2008, p.273), reside no fato de o país ter se mantido "aberto ao mundo — aos bens e serviços, às idéias e invenções e, sobretudo, às pessoas e culturas". Essa abertura permitiu a construção de uma sociedade plural, com a presença de imigrantes de várias partes do mundo.

Para Francis Fukuyama (2006, p.138), "Os Estados Unidos deveriam promover o desenvolvimento dos países pobres como um objetivo em si e como um complemento aos seus esforços para promover a democracia, uma vez que esta é muito mais fácil de consolidar quando existe também o crescimento econômico" e, assim, os Estados não ficariam tão vulneráveis à ação de terroristas.

Agora, cabe-nos aguardar a política externa da administração do presidente Barack Obama.

O jornalista Elio Gaspari (2009), em um artigo no jornal *Folha de S.Paulo*, escreveu em 11 de fevereiro de 2009, o seguinte comen-

tário a respeito de uma entrevista coletiva dada por Obama em 9 de fevereiro:

> Um bom exemplo da consistência entre o candidato e o presidente esteve na resposta que o companheiro deu à pergunta relacionada com o Irã. Pela primeira vez em 30 anos um presidente americano pronunciou 330 palavras tratando da tirania dos aiatolás sem insultá-los e sem estabelecer precondições imperiais.

O 11 de setembro deixou lições árduas a respeito do poder do terror. Esperemos que haja novas perspectivas para o desenrolar das guerras e que a diplomacia seja a primeira opção e não a força armada.

Referências bibliográficas

DELILLO, D. *Falling Man*. New York: Scribner, 2007.

FUKUYAMA, F. *O dilema americano*: Democracia, poder e o legado do neoconservadorismo. Trad. Nivaldo Montigelli Jr. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

GASPARI, E. O companheiro Obama faz a 1ª cesta. *Folha de S.Paulo*, 11. fev. 2009, p.A11.

HAUERWAS, S.; LENTRICCHIA, F. (Ed.) *Dissent from the Homeland*: Essays after September 11. Durham: Duke University Press, 2003.

HOBSBAWM, E. *Globalização, democracia e terrorismo*. Trad. José Viegas. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism*: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.

_______. *The Politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge, 1993.

ROSENFIELD, D. L.; MATTÉI, J. F. (Ed.) *O terror*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SILVA, C. E. L. (Org.) *Uma nação com alma de igreja*: religiosidade e políticas públicas nos Estados Unidos. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

VIDAL, G. *Sonhando a guerra*: sangue por Petróleo e a Junta Cheney-Bush. Trad. Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura*: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZAKARIA, F. *O mundo pós-americano*. Trad. Pedro Maia. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

FOTOGRAFIA

<http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN>

7
O estilo do autor em *Viva o povo brasileiro* e do autotradutor em *An invincible memory*

Diva Cardoso de Camargo[*]

Introdução

Ainda hoje a conceituação do termo "estilo" não obteve um consenso geral por parte das disciplinas da crítica literária e da estilística. O mesmo também ocorre quanto ao emprego de concepções de estilo para a tradução, porquanto as várias tentativas têm abordado as escolhas "boas" ou "más" feitas por determinados tradutores ou, mais frequentemente, têm prescrito regras para a seleção de estratégias tradutórias específicas a partir de tipos de texto ou registro. Esse fato reflete que, tanto nos estudos literários como nos estudos linguísticos, a noção de estilo está tradicionalmente associada quer a um dado escritor ou orador (exemplo: o estilo de Steinbeck, de Guimarães Rosa, de João Ubaldo Ribeiro; de Winston Churchill, de Joaquim Nabuco, de Rui Barbosa), quer a características estilísticas específicas de textos produzidos num dado período literário (exemplo: barroco, romantismo, modernismo), quer a características linguísticas associadas a textos produzidos por grupos específicos

* Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora pela Universidade de Manchester. Professor- adjunto da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

de usuários da língua e num contexto institucional específico (exemplo: o estilo de editoriais, patentes, sermões). Em decorrência, os estudos da tradução herdaram dos estudos literários a valorização do original e a preocupação com o estilo do autor, sua individualidade e criatividade, mas somente para descrever como as características estilísticas do escritor poderiam elucidar o processo de tradução da sua obra. Subjacente a tais associações com a escrita original, caberia ao tradutor a [impossível] incumbência de não ter estilo próprio, e simplesmente reproduzir, da maneira a mais impessoal, o estilo do autor. Da linguística foram passados para os estudos da tradução o interesse pela observação do estilo de grupos sociais de usuários da língua, a fim de analisar como os registros linguísticos (exemplo: discurso jurídico, "jargão" médico, linguagem literária) ou como as características de tipos de texto diversos (exemplo: textos técnicos, jornalísticos, literários) podem trazer informações para o ato tradutório. Tais estudos visam, em sua maioria, oferecer um ponto de partida para identificar características distintivas do texto original (TO)[1], a fim de reproduzi-las na tradução ou observar desvios da norma por parte do tradutor.

Até recentemente, pouco se havia investigado sobre o estilo de determinado tradutor, ou grupo de tradutores, ou *corpus* de material traduzido que pertença a certo período literário ou a uma dada tipologia textual. Somente nas últimas décadas a presença do tradutor no texto ou, mais especificamente, de traços individuais que essa presença deixa no texto começou a receber certa atenção da literatura sobre tradução. Contudo, o enfoque tem-se ainda restringido: a) ou para a avaliação da qualidade das traduções; b) ou para a descri-

---

1. Independentemente das abordagens teóricas, emprego, neste estudo, a denominação de "texto traduzido" (TT) como sinônimo de "texto meta" (TM) ou "texto alvo" (TA); da mesma forma, a designação de "texto originalmente escrito numa dada língua" ou "texto original" (TO) corresponde a "texto de partida" (TP) ou "texto fonte" (TF). Analogamente, uso "língua de chegada" (LC) como correspondente a "língua meta" (LM) ou "língua alvo" (LA); e "língua de partida" (LP) como "língua fonte" (LF).

ção de tendências gerais do texto traduzido (TT) em relação ao TO, mas ignorando as idiossincrasias do tradutor; c) ou para a descrição da intervenção do tradutor apenas no tocante a acréscimos de material paratextual ou glossários. Entre os modelos mais conhecidos, tem-se o de House (1977/1981, 1997) que descreve o texto fonte (TF) quanto a peculiaridades linguísticas (dimensão do usuário da língua) e peculiaridades situacionais (dimensão dos usos da língua), comparando o TF e o texto meta (TM) quanto a aproximações relativas entre ambos. Todavia, consoante a afirmação de Baker (2000, p.242) esse modelo não fornece um tratamento sistemático da noção de estilo, porquanto o que permite descrever não seria tanto o estilo do TF ou do autor, e também não seria o estilo da tradução ou do tradutor, mas os pontos onde os dois textos divergem ao longo apenas das duas dimensões mencionadas.

Nos últimos anos, alguns teóricos da tradução têm enfatizado a presença do tradutor; no entanto, não apresentam nenhuma demonstração dos traços efetivamente deixados nos TT. Venuti (1995, 1998) recrimina a transparência como efeito ilusionístico da presença do autor que seria [supostamente] alcançada pelas estratégias da tradução "domesticadora" e advoga a visibilidade do tradutor por meio de estratégias de resistência da tradução "estrangeirizadora", mas sem explicitar quais seriam as marcas de uma "fidelidade abusiva". De modo análogo, Hermans (1996) claramente reconhece a voz do tradutor; porém, focaliza especialmente a "voz do outro" no que tange ao emprego autorreferencial de primeira pessoa nas notas do tradutor.

No que concerne à sua presença e à noção de estilo, poderíamos incluir a escolha da parte de cada tradutor de material a ser traduzido, a utilização consistente de estratégias tradutórias e, sobretudo, o modo de expressão que é típico de um dado tradutor (mais do que simplesmente instâncias de intervenção aberta de material extratextual). Nesse sentido, os estudos da tradução baseados em *corpus* têm trazido importantes contribuições para a teoria e prática tradutórias ao procurar descrever o que o tradutor realmente faz com a língua de chegada (LC).

No que tange a investigações sobre a autotradução e o autotradutor, também tais estudos ficaram à margem tanto das principais correntes teóricas da tradução quanto da literatura comparada e da história literária. No entanto, a tradição de textos autotraduzidos ou bilíngues mostra ser uma prática comum no mundo medieval multilíngue e no início do período moderno na Europa, frequentemente envolvendo as direções latim e línguas vernaculares. Segundo Hokenson & Munson (2007), enquanto persistia entre as elites culturais, a realização de autotraduções diminuiu durante a consolidação dos Estados-nação na longa era do monolinguismo nacionalista, tendo ressurgido somente na era pós-colonial. Por sua vez, estudos baseados em *corpus* permitem uma observação das continuidades e dissimilaridades, abarcando dimensões literárias, linguísticas e culturais entre ambas as versões (Camargo, 2005, 2007).

Em termos de relevância para a crítica literária, a obra original, selecionada para análise, recebeu o "Prêmio Jabuti" e o "Golfinho de Ouro" na categoria de melhor "Romance". João Ubaldo Ribeiro faz "uma experimentação de estilos e vozes narrativas que marca todo o desenvolvimento do tempo e da ação ficcional neste tipo de *mock-heroic epic* que é *Viva o Povo Brasileiro*" (*VPB*) (Costa, 1996, p.185). A obra aborda o problema da decantada procura de uma identidade nacional, e revisita o Brasil em três épocas: o século XVII com a colonização, o século XIX com o mito das narrativas de fundação, e o século XX com as ditaduras. No romance, destaca-se a forte presença da cultura popular, com manifestações das religiões afro-brasileiras, festas, costumes, lendas, bem como expressões populares variadas, fragmentos de "língua de preto" (Pasta Jr., 2002). A respeito da sua escrita, João Ubaldo (1979, contracapa) comenta:

> Procuro, basicamente, fazer uma literatura vinculada às minhas raízes, independente, não colonizada, comprometida com a afirmação da identidade brasileira. Procuro explorar a língua brasileira, o verbo brasileiro e, através dele, contribuir para o aguçamento da consciência de nós mesmos, brasileiros. Sou contra as belas letras, a contrafacção, o

> elitismo. Acho que o principal problema do escritor brasileiro é a busca da nossa linguagem, do nosso fabulário, dos nossos valores próprios.

No tocante a *An invincible memory* (*IM*), Costa (1996, p.183-4) investigou o caso desse "tradutor de si mesmo" e comenta que João Ubaldo Ribeiro:

> levou mais tempo para traduzir do que escrever *Viva o Povo Brasileiro,* não fazendo segredo de que não tem gosto especial pela tradução, nem deseja voltar a traduzir suas próprias obras. [...] Pode-se imaginar a sensação de perda do autor, em sua condição de tradutor de seu próprio texto, ao sentir-se impossibilitado de expressar na língua 2 a pujança, o frescor e a vitalidade da concepção original.

Também enfatiza Costa (1996, p.187) que, "a despeito de seu extraordinário talento para línguas estrangeiras", João Ubaldo Ribeiro é um escritor brasileiro, e sua obra traduzida *An invincible memory* "é o produto da ação consciente de um tradutor". A esse respeito, Costa comenta que João Ubaldo Ribeiro não fica

> preso em sua tradução a uma literalidade medrosa e estéril; por outro lado, parece dominado pela anterioridade de seu próprio texto e, em conseqüência, como todo tradutor, vai trabalhar de fora para dentro, vale dizer, a partir do texto acabado de sua própria língua 1, ao invés de dentro para fora, como todo criador. [...] Dividido entre os impulsos ancestrais da criação do original e os ditames da tradução como re-escritura, a qual, mandatória por natureza, há de sempre exigir alguma forma de fidelidade aos significantes originais [...] (ibidem, p.185)

Com base no exposto, justifica-se tanto a escolha do TT para análise no presente trabalho como a sua importância para os estudos de tradução, em virtude de tratar-se de um trabalho literário engenhoso, realizado por um tradutor-autor com invejável domínio do par linguístico envolvido.

Perspectiva teórica

Dado que o conceito de estilo tem-se mostrado ainda de difícil definição, esta investigação sobre o estudo do estilo do autotradutor optou por fundamentar-se na noção fornecida por Baker (2000, p.245-6), que entende:

> estilo como uma espécie de impressão digital que fica expressa [no TT] por uma variedade de características [...] as quais estão provavelmente mais no domínio do que algumas vezes é chamado de "estilística forense" que no da estilística literária (LEECH e SHORT, 1981: 14). Tradicionalmente, a estilística literária focaliza o que se assume serem escolhas lingüísticas conscientes da parte do autor, porque os estilistas literários estão principalmente interessados na relação entre as características lingüísticas e a função artística, em como um dado autor obtém certos efeitos artísticos. Por outro lado, a estilística forense tende a focalizar hábitos lingüísticos razoavelmente sutis e moderados que estão bem acima do controle consciente do autor e que nós, como receptores, registramos, na maioria das vezes, de forma subliminar. Todavia, como ambos os ramos da estilística, estou interessada em padrões de escolha (quer essas escolhas sejam conscientes ou subconscientes) mais do que em escolhas individuais isoladas.

Com o propósito de observar padrões estilísticos do autotradutor em pauta, o termo "estilo" é empregado no âmbito deste estudo como o perfil de suas escolhas individuais, recorrentes, preferenciais e distintivas. Dentre as diferentes concepções de estilo oferecidas pela literatura e pela linguística, adoto, com base em Baker (2000), essa noção de estilo, focalizada em padrões de variação empregados pelo tradutor em relação ao estilo do autor, por mostrar-se a mais adequada às necessidades do presente trabalho.

Com referência à observação de padrões estilísticos presentes no TO e no TT, a utilização de corpora eletrônicos paralelos ou comparáveis possibilita maior amplitude para a realização de estudos sobre a natureza da tradução. Investigações realizadas no Centre for Translation and Intercultural Studies - CTIS têm detectado certas

características recorrentes (Baker, 1996, p.180-4) que se apresentam tipicamente na tradução. Um dos traços que mais especificamente se relacionam com essa análise é a normalização (ibidem), que pode ser identificada como uma tendência para adequar-se aos padrões típicos da língua meta (LM) e para exagerar suas características. Pode ser observada na mudança de pontuação, no uso de clichês e em estruturas convencionais nos TT. Frases longas e elaboradas, bem como elementos redundantes, utilizados nos TO, são substituídos por frases menores, e as redundâncias são, muitas vezes, omitidas. Também as sentenças não terminadas nos TO são frequentemente completadas nos TT. Outrossim, o ritmo da LM torna-se, em geral, mais fluente, uma vez que aspectos incomuns de pontuação existentes na língua fonte (LF) são padronizados, de modo a adaptarem-se a aspectos mais comuns da LM. Kenny (2001, p.66) compartilha a visão de Baker ao apontar que os tradutores optam por soluções mais convencionais relacionadas a certos efeitos artísticos não usuais presentes nas obras originais. Também Berber Sardinha (2002, p.18) comenta que, na normalização, há uma minimização dos aspectos criativos ou menos comuns da LF. O exame de escolhas na LF e a comparação com opções dos tradutores na LM podem revelar aspectos de normalização se indicarem, por exemplo, que as escolhas mais criativas no TO foram traduzidas por outras menos marcadas no TT (ibidem). Essa tendência, de acordo com Baker (1996, p.183), seria possivelmente influenciada pelo *status* da LF e da LM, dado que, quanto mais alto for o status da LF, menor seria a tendência à normalização.

Resultados e discussão

Para a análise do perfil estilístico do autotradutor em questão, serão identificadas escolhas típicas e individuais referentes a traços relacionados à normalização e a soluções adotadas para a tradução na língua inglesa, efetuando comparações na obra traduzida em relação à respectiva obra original e ao estilo do autor.

Essa característica da linguagem da tradução mostra uma tendência tanto para facilitar a assimilação do conteúdo do TO para o leitor da LM como para evitar riscos de a obra poder ser rejeitada pelo público-alvo diante das dificuldades de compreensão do TT.

Também, traços de normalização podem ser observados em decorrência de pressão de editoras em querer traduções com uma linguagem padrão, sem regionalismos e diferenças linguísticas para que a obra traduzida possa ser comercializada em vários países ou comunidades da mesma língua de chegada (Pavan Ribeiro, 2006).

Conforme Scott (1998, p.138-97), há várias características principais identificadoras do padrão de normalização nos TT. Para este trabalho, procuramos observar aspectos referentes à mudança no título da obra traduzida, e ao comprimento de sentença do TT em relação ao TO, decorrentes de dois fatores: alterações na pontuação e explicitação de elipses. Também examinamos ocorrências de omissões, e mudança de registro na fala coloquial que caracteriza alguns personagens.

No que diz respeito à *opção de tradução do título* para *An invincible memory*, pode-se perceber a intenção de acentuar a questão da memória coletiva. De acordo com Olivieri-Godet (2004, p.6):

> Ao traduzir *Viva o Povo Brasileiro* para o inglês, João Ubaldo preteriu uma tradução literal por um título que denota a vitalidade da memória como garantia do processo de transmissão de saberes de uma comunidade: *An Invincible Memory*. Esse título acentua a força da reprodução do imaginário popular através do tempo, e alude mais claramente à noção de conflito, a partir da qual o romance se constrói.

Um título que se propõe a desvendar os mistérios de uma terra considerada, ainda por muitos, como exótica pode tornar-se mais atraente ao público leitor. Talvez por esse motivo, houve o interesse em destacar no título a ideia de que o livro foi escrito a partir das histórias, lendas e "causos" narrados pela "memória coletiva" do povo (Camargo & Pavan Ribeiro, 2005). Nesse sentido, parece evidenciar-se, a partir do título, certa tendência da parte do autotradutor

para normalizar o próprio texto, a fim de buscar uma maior aceitação do leitor da língua e cultura de chegada.

Com referência ao *comprimento das sentenças do TT* em relação ao TO, as estruturas da língua portuguesa apresentam-se, geralmente, mais longas que as da língua inglesa, o que levaria a supor que, na tradução entre esses pares de línguas, o texto em inglês seria mais curto. No entanto, o TT tende, independentemente do par linguístico envolvido, a ser mais extenso do que o TO em razão das inserções de diferentes formas de explicitações tanto na modalidade da tradução literária como da tradução especializada (Baker, 1996).

Com relação à obra literária, podem ocorrer *mudanças na pontuação*. De acordo com Larbaud (2001, p.225), "em poesia e em prosa literária, esses sinais, tanto quanto as palavras, estão submetidos ao arbítrio do escritor, e existe uma pontuação literária ao lado da pontuação corrente, assim como existe uma língua literária ao lado da linguagem escrita corrente". A obra original selecionada para análise apresenta parágrafos extensos, formados, em sua maioria, por sentenças de comprimento médio ou longo, com grande utilização de vírgula, ponto e vírgula e travessão. Esse uso da pontuação contribui para o fluxo do desenvolvimento da narrativa. O autotradutor procura seguir a pontuação do TO, não recorrendo a quebras de parágrafos; todavia, o TT também apresenta as sentenças dos diálogos, algumas vezes, mais curtas pelo uso do ponto final ou do ponto e vírgula, provavelmente procurando tornar a leitura mais fácil para o leitor da LC. No segmento do TT, a seguir, podemos notar o uso de uma pontuação mais "forte", além do habitual emprego de aspas para os diálogos escritos em língua inglesa:

> [*VPB*, p.227] – Pois é – pensou Amleto, deixando à varanda para ir tomar café –**,** a verdade é que estou em paz com minha consciência**,** nunca fiz mal a ninguém**,** sou um homem prestante.

> [*IM*, p.166] ***"****That's right****,"*** *Amleto thought, leaving the porch to go have his break-fast****. "****The truth is I am at peace with my conscience****.*** *I never did anyone any harm****;*** *I am a worthy man****."***

Quanto a *explicitações de elipses*, ocorrem quando elementos implícitos no TO, em razão de citações anteriores ou subentendidas pelo contexto, tornam-se explícitos no TT, a fim evitar estranhamento ou facilitar a compreensão do TT. Geralmente as explicitações de elipses contribuem de modo significativo para aumentar o comprimento das sentenças do TT. Podemos observar a explicitação de duas elipses (sublinhadas) no fragmento traduzido:

> [*VPB*, p.78, 38 palavras] – Furria só se for que nem a minha, que fui furriada de promessa e as pernas já mal andava, depois de criar no peito quase que toda a família , do bisavô ao bisneto, na Armação e no Engenho.

> [*IM*, p.54, 47 palavras] *"Only if it is like my mancipation. I was mancipated because of a promise to a saint, and my legs could hardly walk after raising on my breast almost the whole family of the baron from great-grandfather to great-grandson, at the fishery and at the sugar mill."*

No tocante à *omissão*, pode ser, segundo Scott (1998), um recurso para manipular dados e evitar redundâncias, omitir termos explicativos contidos no TO que possam parecer desnecessários. Algumas vezes, a omissão da reiteração poderia resultar em perda de efeito estético:

> [*VPB*, p.22] – Vota – falou o preto, com o mesmo sorriso assustador. – **Sim, vota.**

> [*IM*, p.14] *"Gobah." The black spoke with the same frightening smile.* (omitido)

No que tange a *mudanças de registro*, em *Viva o povo brasileiro,* João Ubaldo insere traços da linguagem coloquial na fala de personagens, conferindo maior naturalidade aos diálogos. Em *An invincible memory*, o autotradutor usa a grafia das palavras para remeter aos sons principalmente das falas dos personagens negros. A seguir, encontram-se exemplos de normalização da fala dos negros escrita

no TO de forma coloquial e traduzida por um registro mais formal no TT, os quais estão destacados em negrito:

[*VPB*, p.354] – **Podexá**, vá dormir descansado, **nós cuida**, **podexá**.

[*IM*, p.256] *"**Leave it to us**; you can go to bed without a worry, **we'll do everything; leave it to us**."*

Por sua vez, ocorrências da fala dos negros escritas no TO na forma coloquial são traduzidas, na maioria das vezes, buscando obter um registro mais informal, como em:

[*VPB*, p.22] – **Vota** – falou o preto, com o mesmo sorriso assustador.

[*IM*, p.14] *"**Gobah**." The black spoke with the same frightening smile.*

[*VPB*, p.21] – **Ngmundo**.

[*IM*, p.14] *"**Fiffynigga**"*.

De acordo com Milton, as obras *Viva o povo brasileiro* e *Sargento Getúlio* são "traduzidas fluentemente para o inglês americano coloquial. *An invincible memory* contém muitas referências sobre os costumes afroamericanos. Essas referências estão geralmente em itálico, mas nunca são explicadas em notas de rodapé ou em um glossário" (Milton, 1999, p.171). A esse respeito, João Ubaldo (1990, p.3) comenta que, quando traduziu sua obra original, decidiu "não sufocar o livro com centenas de notas de rodapé". Milton (1999, p.172) também confirma que João Ubaldo teve a intenção de facilitar a leitura do TT, dado que "[u]m texto fluente tem mais chance de ser lido do que um texto estrangeirizador e excessivamente elaborado". Outro fator que provavelmente exerceu grande influência sobre o autotradutor é a possível exigência e interesse das editoras do livro. Milton explica que as edições inglesas de *Sargento Getúlio* não es-

clarecem de que se trata de uma tradução, provavelmente com a finalidade de não deixar transparecer que a obra seja estrangeira. Já em *An invincible memory*, fica claro que o próprio autor é o tradutor, o que pode levar a inferências de que o autor está expressando suas reais intenções na língua estrangeira.

Por sua vez, em pesquisa anterior desenvolvida por Camargo (2005), também foi possível identificar que o padrão estilístico do autotradutor João Ubaldo registra menor variação lexical, provavelmente procurando maior aceitação do público na cultura-alvo em relação ao padrão de maior diversidade do autor João Ubaldo diante da maior proximidade da sua obra para o público leitor brasileiro.

A respeito desse comportamento tradutório, Pym (1993) levanta duas hipóteses: a primeira refere-se ao fato de os tradutores serem, de algum modo, inerentemente mais conservadores ou menos criativos que os autores; a segunda hipótese refere-se à existência de alguma restrição cognitiva no processo tradutório. Pela primeira suposição, poderia pensar-se que os tradutores, ao serem em geral mais conservadores, utilizariam, de forma consciente ou inconsciente, traços que poderiam ser vistos pelo analista como características de maior normalização, simplificação ou explicitação. Já a "restrição cognitiva no processo tradutório" não parece ter afetado a autonomia e criatividade verificadas no TT do tradutor-autor João Ubaldo.

Outrossim, ao procurar identificar o perfil estilístico individual dos autores e dos tradutores, é importante ter em mente que o uso de padrões estilísticos, como enfatiza Sinclair (1991, p.5), ocorre dentro de textos completos, dentro de culturas e como parte de um sistema sociocultural, do qual a língua é um dos componentes. Ainda como destaca Toury (1978), no tocante a padrões apresentados pelos tradutores, decorrentes da sua competência e desempenho em contato com os TF, tais padrões estilísticos individuais são também determinados pelas normas sócio-históricas que regem o sistema da tradução literária em interação com os demais sistemas de produção textual da cultura de chegada.

À guisa de conclusão

As análises efetuadas acima parecem confirmar a opinião dos críticos literários (Costa, 1996; Gledson, 1989; Milton, 1999; Pasta Jr., 2002) e do próprio autor sobre a forte presença do homem dentro de um espaço geográfico e de um contexto sociocultural específicos, retratados em *Viva o povo brasileiro.*

Observando os resultados obtidos, podemos notar que, de um lado, o autotradutor busca preservar o seu TO; de outro lado, procura tornar a linguagem do seu TT mais fluente para o leitor de língua inglesa. Um comportamento análogo pode ser observado quanto a tendências que podem ser identificadas como traços característicos de normalização por meio do emprego de pontuação mais forte, omissões, explicitação de elipses e ocorrências de mudança do registro coloquial para uma linguagem mais formal de alguns personagens.

Outrossim, as tendências observadas na autotradução, referentes a marcas de normalização, revelam tentativas para reproduzir todo um contexto cultural que lhe é familiar, para um contexto considerado mais distante, buscando, na medida do possível, divulgar sua cultura e, no caso, sua obra. João Ubaldo Ribeiro quer ser lido e com essa finalidade escreve e traduz levando em conta as possibilidades, necessidades e expectativas do público-alvo.

Com referência ao caso particular de um autor e tradutor constituírem a mesma entidade psicofísica e, em contrapartida, na configuração situacional do ato tradutório serem diferentes os papéis, Aubert esclarece que: "entre si, *Ego* e *Alter Ego*, a rede de relações imagéticas intersubjetivas desdobra-se em dois momentos, em dois atos comunicativos distintos", além de "os destinatários presumíveis e a motivação dificilmente serem idênticos" (Aubert, 1994, p.21-5).

Diferentemente, tradutores literários profissionais de renome, como Rabassa e Onís, a partir de textos amadeanos, e Pontiero, Levitin, Mazzara e Parris, e Lowe e Fitz, a partir de textos claricianos, traduzem, em geral, do código estrangeiro, estranho, para o código doméstico e para seus conterrâneos (Camargo, 2005). A despeito do seu invulgar talento para línguas, Ubaldo Ribeiro não é tradutor

profissional. No caso da tradução, Ubaldo Ribeiro recria a própria ficção sobre a história moral do sofrido povo brasileiro, traduzindo para uma língua estrangeira e para leitores com sensibilidades e vivência cultural distintas. Aumenta, ainda, a complexidade da sua tradução em virtude da predominância de marcadores linguísticos de especificidade cultural. Por retratarem um universo no original distante e diverso daquele da tradução, inevitavelmente se perde algo da atmosfera da narrativa mesmo que o autotradutor, com pleno domínio da LM, encontre equivalentes adequados, uma vez que os significantes são escolhidos denotativamente, em face da pouca possibilidade de aproximações conotativas. Enquanto autor, Ubaldo Ribeiro emprega expressões populares de toda extração, notadamente as relacionadas à cultura afrobrasileira. Para contrastar, na paródia, o virtuosismo retórico à linguagem oral utiliza uma gama de variações lexicais e de efeitos artísticos no TO que poderiam influenciar o padrão do TT. Todavia, a sua autotradução, como observado acima, mostra uma variação menor do que o original. Em razão do seu invejável domínio da LC, os resultados poderiam levar à suposição de que os desafios durante o processo de recriação do TT enfrentados como tradutor-autor poderiam ter sido eventualmente maiores do que aqueles durante o processo anterior de criação do TO como autor. Outra hipótese seria a de que, enquanto participante como tradutor de si mesmo, recorreria a um padrão estilístico próprio, distintivo e preferencial, o qual seria, consciente ou inconscientemente, menos variado do que na situação de participante como autor, em que apresentaria uma diversidade maior de padrões de estilo e efeitos estéticos.

Mostra-se importante destacar que o tipo de investigação desenvolvido para o presente trabalho, por constituir-se de um estudo exploratório, não permite generalizações definitivas sobre a variabilidade de padrões estilísticos da tradução literária. Todavia, os resultados alcançados revelaram ser possível identificar questões de estilo e traços típicos de normalização, tendo permitido fazer inferências que, nesse caso, evidenciaram aproximações e afastamentos a respeito de características da tradução literária, notadamente

da autotradução de João Ubaldo Ribeiro em relação à respectiva obra original.

Já em termos de estratégias facilitadoras para tornar o texto traduzido mais fluente e de mais fácil compreensão para o leitor, na direção português ⟹ inglês, poderíamos supor a adoção de uma tradução mais "domesticadora" (Venuti, 1995, 1998) em virtude da maior dificuldade de recepção da literatura brasileira traduzida na cultura norte-americana e de injunções de seu mercado livreiro.

Outrossim, este trabalho procurou mostrar que uma investigação do estilo individual do tradutor literário, é, em princípio, exequível e interessante. Dado que os teóricos da área têm demonstrado objetivamente que a tradução é uma atividade que envolve criação e não apenas reprodução, tornam-se relevantes investigações realizadas sob a ótica do tradutor, ao invés da verificação de o estilo do autor ter sido adequadamente ou não transposto na tradução. Em sendo uma atividade criadora e criativa, então, em algumas partes ao longo do novo texto o tradutor deixa suas marcas individuais, distintivas e preferenciais. A dificuldade, contudo, reside no desenvolvimento de uma metodologia coerente para investigar tais marcas, e também distinguir o que é próprio de cada um dos dois "autores", dos dois textos, das duas línguas/culturas envolvidas.

Referências bibliográficas

AUBERT, F. H. *As (In)Fidelidades da tradução*: servidões e autonomia do tradutor. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

BAKER, M. Corpus linguistics and translation studies: implications and applications. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Ed.) *Text and technology*: in honour of John Sinclair. Amsterdam: John Benjamins, 1993. p.233-50.

_______. Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research. *Target*, v.7, n.2, p.223-43, 1995.

_______. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead In: SOMERS, H. (Ed.) *Terminology, LSP and translation studies in*

language engineering: in honour of Juan C. Sager. Amsterdam: John Benjamins, 1996. p.175-86.

______. Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. *Target*. v.12, n.2, p.241-66, 2000.

BERBER SARDINHA, A. P. Corpora eletrônicos na pesquisa em tradução. *Cadernos de Tradução*, v.9, n.1, p.15-60, 2002.

CAMARGO, D. C. *Padrões de estilo de tradutores*: um estudo de semelhanças e diferenças em corpora de traduções literárias, especializadas e juramentadas. São José do Rio Preto, 2005. 512f. Tese (Livre-Docência em Estudos da Tradução) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

______. *Metodologia da pesquisa em tradução e lingüística de corpus*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: Laboratório Editorial do Ibilce, Unesp, 2007. 65p. (Coleção Brochuras).

______. Diferenças estilísticas entre o autor e o autotradutor em *Viva o povo brasileiro* e *An invincible memory*. *Estudos Linguísticos*, v.37, p.135-43, 2008.

CAMARGO, D. C.; PAVAN RIBEIRO, E. L. Um estudo de aspectos linguísticos-culturais da obra traduzida *An invincible memory*. In: CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO (CIATI), 3, 2004, São Paulo. *Anais*... São Paulo: Centro Universitário Ibero-Americano, 2004, v.1, p.1-9.

______. Um estudo de tradução baseado em corpus da obra traduzida *An Invincible Memory* de João Ubaldo Ribeiro. *Estudos Linguísticos*. Campinas: Unicamp/GEL, v.34, p.1355-60, 2005.

COSTA, L. A. João Ubaldo Ribeiro, tradutor de si mesmo. In: ENCONTRO NACIONAL DE TRADUTORES, 5, 1994, Salvador. *Anais*... São Paulo: Humanitas, 1996, p.181-90.

GLEDSON, J. The book of the brotherhood: João Ubaldo Ribeiro – *An Invencible Memory*. *The Time Literary Supplement*. Latin America – ficction, p.1088, 6-2/out., 1989.

HERMANS, T. The translator's voice in translated narrative. *Target*, v.8, n.1, p.23-48, 1996.

HOKENSON, J. W.; MUNSON, M. *The bilingual text*: history and theory of literary self-translation. Manchester: St. Jerome, 2007.

HOUSE, J. *Translation quality assessment*: a model revisited. Tubingen: Gunter Narr, 1977/1981, 1997.

KENNY, D. *Lexis and creativity in translation*: a corpus-based study. Manchester: St. Jerome, 2001.

LARBAUD, V. *Sob a invocação de São Jerônimo.* Trad. Joana Angélica. São Paulo: Mandarim, 2001.

LEECH, G.; SHORT, M. H. *Style in fiction:* A linguistic introduction to English fictional prose. Harlow: Longman. 1981.

MILTON, J. Translating Latin America. In: MARTINS, M. A. P. (Org.) *Tradução e multidiciplinaridade.* Rio de Janeiro: Lucerna, 1999. p.15-34.

OLIVIERI-GODET, R. Memória, história e ficção em *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro. 2004. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/memoriahistoriaficcaoemviva.html>. Acesso em: jun./2009.

PASTA JÚNIOR, J. A. Prodígios de ambivalência: notas sobre João Ubaldo Ribeiro. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v.64, p.61-71, 2002.

PAVAN RIBEIRO, E. L. *Um estudo de marcadores culturais da obra traduzida* An invincible memory *pelo autotradutor João Ubaldo Ribeiro*. São José do Rio Preto, 2006. 155f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

PYM, A. *Epistemological problems in translation and its teaching*. Calaceit: Edition Caminade, 1993.

SCOTT, M. N. *Normalisation and Reader's Expectation:* A study of literary translation with reference to Lispector's *A hora da estrela*. Liverpool, 1998. 319f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – University of Liverpool.

SINCLAIR, J. *Corpus, concordance, collocation.* Hong Kong: Oxford University Press, 1991.

TOURY, G. The nature and role of norms in literary translation. In: HOLMES, J. S. et al. *Literature and translation*. Leuven: ACCO, 1978. p.83-100.

UBALDO RIBEIRO, J. *Sargento Getúlio.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

______. *Sargeant Getulio.* Trad. João Ubaldo Ribeiro. Boston: Houghton Mifflin, 1978.

______. *Vila Real.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

______. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

______. *Viva o povo brasileiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

______. A vida é um eterno amanhã. 1990. Disponível em: <http://www.academia.org.br/cads/34/joao2.htm>. Acesso em: jun. 2009.

______. *An invincible memory.* Trad. João Ubaldo Ribeiro. New York: Harpercollins, 1991.

VENUTI, L. *The translator's invisibility*. London; New York: Routledge, 1995.

______. *The scandals of translation*. London; New York: Routledge, 1998.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
1ª edição: 2009

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi